This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

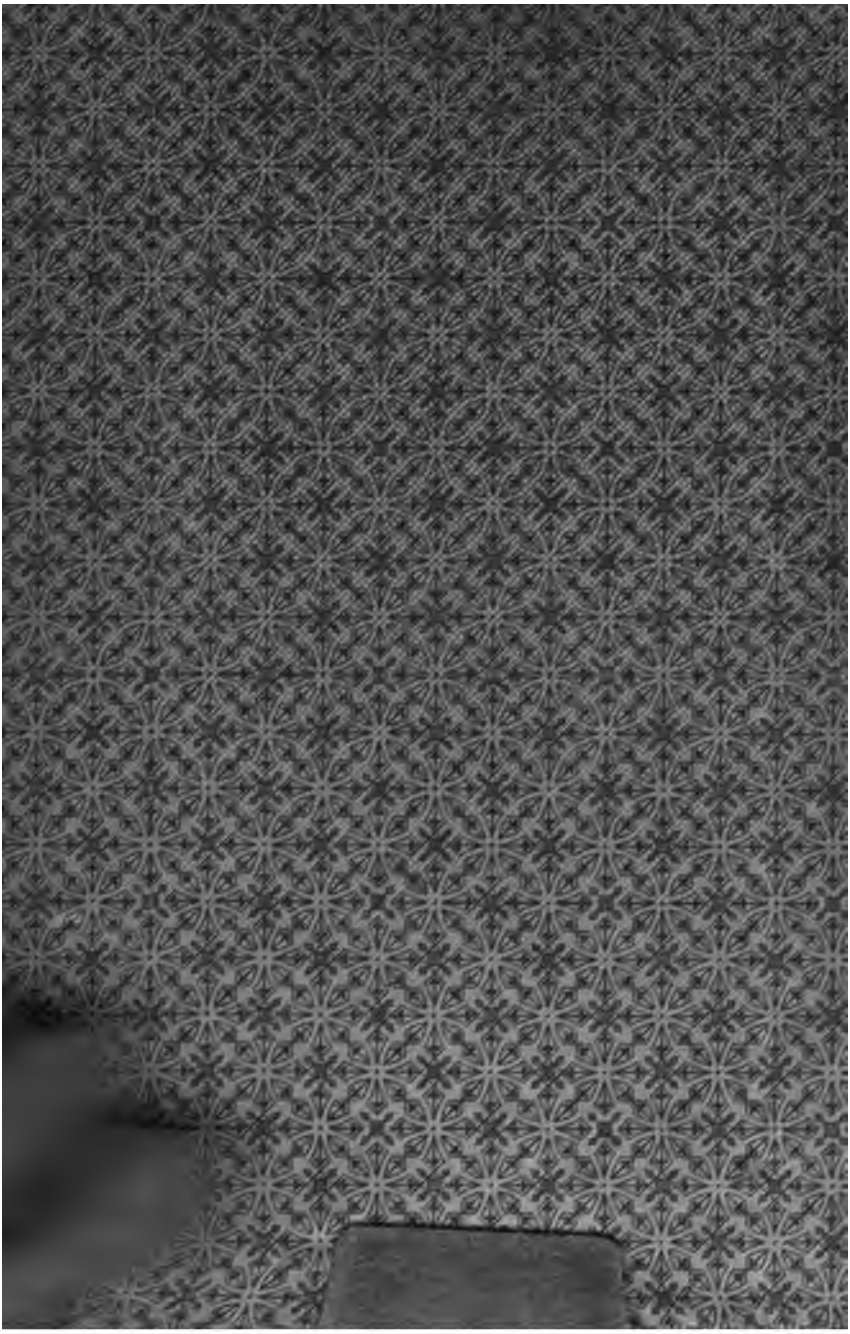
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

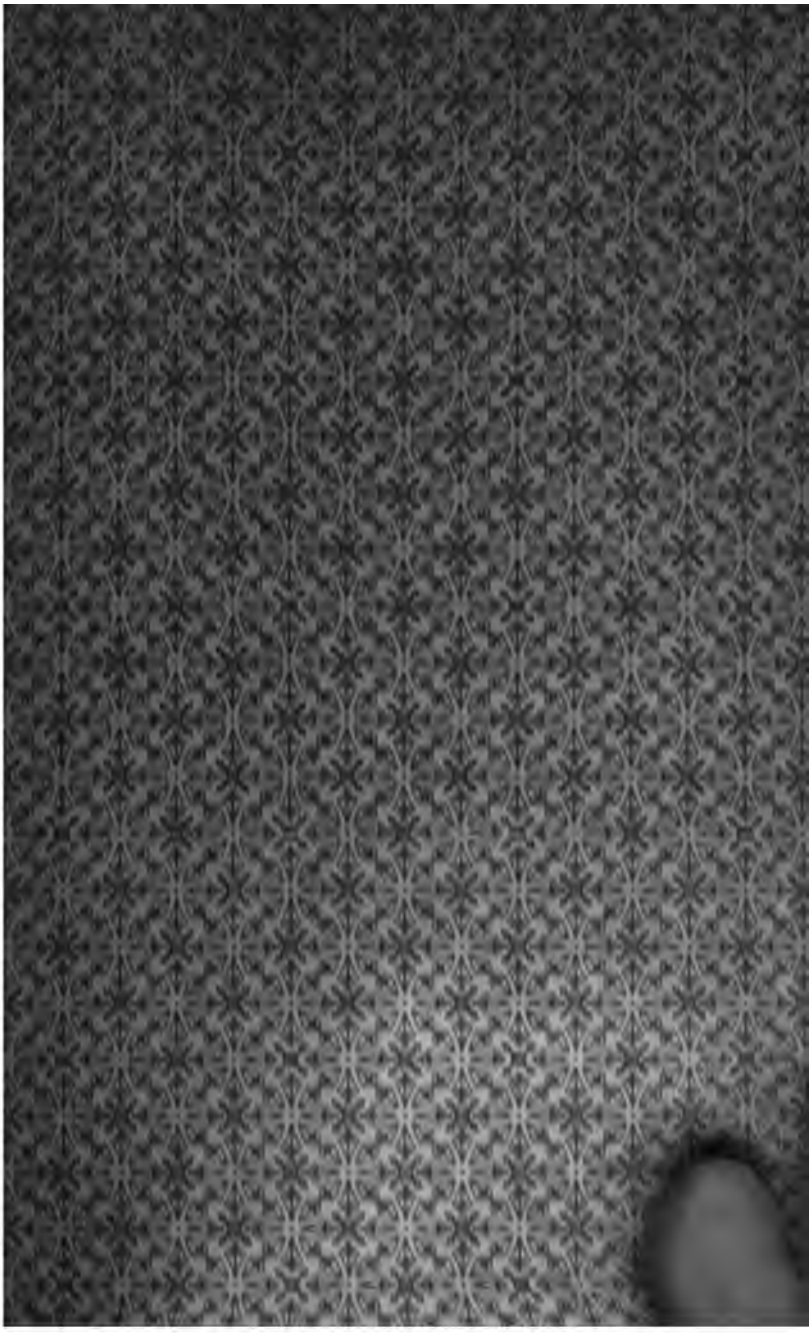
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.





PROPERTY OF
The University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

Deutsche Künstler

des

neunzehnten Jahrhunderts.

Studien und Erinnerungen

von

Friedrich Pecht.

Zweite Reihe.

Nördlingen.
Verlag der C. H. Beck'schen Buchhandlung.
1879.

Storage
Fine Arts
N
6887
.P37
v.2

Alle Rechte vorbehalten.

783790-120

Inhalts-Ueberſicht.

		Seite
IX.	Carl Rottmann	1
X.	Franz Defregger	27
XI.	Wilhelm v. Kaulbach	54
XII.	Franz Lenbach	110
XIII.	Alfred Rethel	129
XIV.	Arnold Böcklin	180
XV.	Chriſtian Rauch	203
XVI.	Ludwig Paſſini	251
XVII.	Buonaventura Genelli	271
XVIII.	Adolph Menzel	305
XIX.	Hans Makart	340

IX.

Carl Rottmann.

Wie die Seelengröße die erſte aller Tugenden, die Krone aller anderen iſt, ſo bleibt ihr Ausdruck auch die höchſte und ſeltenſte aller künſtleriſchen Eigenſchaften: vielleicht weil er am wenigſten nachgeahmt oder geheuchelt werden kann, Charakter und Talent hier am untrennbarſten verbunden bleiben müſſen. Macht der Beſitz ſolcher angebornen Hoheit des Sinnes Cornelius zu unſerem erſten Hiſtorienmaler, giebt er allein ihm ein Recht, als Geiſtesverwandter eines Rafael und Michel Angelo für alle Zeiten geehrt zu werden, ſo hat auch Rottmann dieſen Adelsbrief von der Natur erhalten, und gehört zu den wenigen Auserwählten, nicht nur zu der großen Zahl der Berufenen. Ja er hat in ſeinem Geiſte eine ſolche Verwandtſchaft mit dieſem Haupte der Münchener Schule, daß man ihn ſehr wohl den Cornelius der Landſchaft nennen kann, in der er es ſogar zu vollendeteren und harmoniſcheren Schöpfungen gebracht hat als dieſer. Das Menſchenalter, welches bereits zwiſchen ſeinem Tode und der Gegenwart liegt, hat ſeinen Hauptwerken nichts von ihrem Zauber zu nehmen vermocht, im Gegentheil ihren Werth nur endgültig feſtgeſtellt,

wenn es ihm auch in Preller einen ebenbürtigen Genossen als voll berechtigt zur Seite stellte. Aber doch nur so wie einem Schiller Göthe, einem Beethoven Mozart zur Seite steht, da der Eine reflektirend und bewußt, der Andere naiv produzirt.

Mit seinem großen Zeit- und Strebungsgenossen Cornelius theilt Rottmann auch die Aehnlichkeit, daß seine Richtung, die erst einen so gewaltigen Einfluß auf die Münchener Landschaft übte, heute nicht weniger verlassen, ja ebenso ohne jede sichtbare Nachwirkung auf die Produktion der Gegenwart geblieben ist, als die des Stifters der Münchener Schule.

Ohne Zweifel aus demselben Grunde: weil alles Große und Vornehme dem demokratischen Zuge, den plebejischen Neigungen einer Zeit zuwider ist, die in der Kunst fast nur mehr im Kleinen groß zu sein versteht. — Nicht minder aber auch, weil beide, Cornelius und Rottmann, obwohl im innersten Kerne in hohem Grade deutsch, es doch in ihren Formen und Stoffen viel weniger sind, nur der idealisirenden Richtung des nationalen Geistes entsprechen, aber ganz und gar nicht seiner die Gegenwart so durchaus beherrschenden realistischen und individualisirenden, auf einen innigeren Anschluß an die heimische Natur, an die künstlerische Gestaltung des Nächstliegenden hindrängenden Tendenz. Gewiß ist es kein schlechtes Zeichen für unsere Zeit, daß sie die Freude an der Heimat und der Gegenwart endlich wieder gefunden, von denen beiden jene Männer sich unbefriedigt abgewandt. Und wer vermöchte ihnen das zu verdenken, deren Wirken in die elende Periode von 1815 bis 1848 fällt, wo alle faulen Bestandtheile vererbten Elends und neuer Erbärmlichkeit, alle schlechten Seiten unseres Nationalcharakters zusammenwirkten, um mit Gewalt jedem edleren Geiste in der Kunst das Ideal aufzudrängen, wie

im Leben den unversöhnlichen Kampf mit einer bestehenden Ordnung, die ein wahrer Hohn gegen jede Forderung an nationale Größe und Ehre war.

Sehen wir nun zu, wie Zeit und persönliche Verhältnisse zusammenwirkten, um eine hochbegabte Natur zu dem zu machen, was sie schließlich geworden.

C. Rottmann ist in Handschuchsheim, einem Dorf in der nächsten Nähe von Heidelberg, als der zweite Sohn eines Malers und Zeichnungslehrers 1798 geboren. Er erhielt daher die früheften Anregungen zur Kunst wie den ersten Unterricht von dem sehr gebildeten und künstlerisch begabten Vater, der, ursprünglich zum Juristen bestimmt, erst später zur Malerei übergegangen und als Zeichnungslehrer an der Universität angestellt worden war.

Sicherlich ist es nichts weniger als zufällig, daß so viele der berühmteften Künstler auch Söhne von solchen sind: warum sollten denn geistige Dispositionen und Talente sich nicht ebenso vererben; wie körperliche, ja noch verstärkt wiederkehren, wenn sie, durch die ersten Eindrücke und Umgebungen schon geweckt, durch beständige Nahrung und Pflege ausgebildet und wachgehalten werden? Gewiß hat nichts so sehr zur Entwicklung der Cultur beigetragen, ist überhaupt so tief in der menschlichen Natur und dem sie beherrschenden Triebe der Nachahmung begründet, als das Kastenwesen, das wir nicht zufällig in so hohem Grade bei den Nationen entwickelt finden, welche die ersten Träger der höheren Civilisation waren. Es gehört zu den ärgsten Verkennungen dieses der Menschennatur am tiefsten eingewurzelten Triebes, wenn unsere dermaligen sozialen Einrichtungen, verführt von jener Rousseau'schen Gleichheitstheorie, welche die ganze Gesetzgebung unseres Jahrhunderts beherrscht,

diesem Triebe in der Erziehung, wie in der Gliederung der bürgerlichen Gesellschaft so ganz und gar keine Pflege angedeihen, kein Recht werden lassen, während durch eine verständige Ausnützung desselben so ungleich höhere Resultate zu erzielen wären. Der Mangel an technischem Vermögen, der unsere Zeit so sehr zu ihrem Nachtheile von früheren Perioden, besonders in Deutschland, diesem Paradies der Schulmeisterweisheit und Gesetzfabrikation, unterscheidet, ist die direkte Folge dieses verfehlten Systems.

Kaum minder als die Eindrücke im väterlichen Hause wirkten aber auch die der herrlichen Natur Heidelbergs bestimmend auf den Knaben ein, besonders jene schönste aller Ruinen in Deutschland, das Heidelberger Schloß, dieser entzückende Rest der tragisch untergegangenen Welt unserer heiteren Renaissance, der ihn mit süßer Gewalt von früh an auf die klassische Kunst und ihre sonnige Heimat in Italien und Griechenland hinwies.

Genoß nun der Knabe einer sorgfältigen Erziehung durch die gebildeten Eltern, besuchte das Gymnasium und eignete sich da eine gute klassische Bildung an, so zeichnete er sich dort wie später besonders durch die Leichtigkeit aus, mit der er fremde Sprachen erlernte, wie er sich denn überhaupt gewandt und gut auszudrücken verstund, auch später ein großer Freund des Theoretisirens wie der Reize geselliger Unterhaltung blieb. Dagegen trat seine künstlerische Befähigung in der ersten Jugendzeit nicht so glänzend hervor als die seines älteren Bruders, der damals beim väterlichen Unterrichte viel raschere Fortschritte machte, obwohl er später sich nicht der Kunst, sondern dem Soldatenstande zuwandte. Zugleich mit beiden genoß auch der nachmals so berühmt gewordene Ernst Fries

den väterlichen Unterricht, ein glänzendes Talent, das Anfangs ebenfalls unſerem Carl weit überlegen erſchien, der hinter ſeinem wie des Bruders techniſchem Geſchick einſtweilen entſchieden zurückblieb. — Täglich mit Fries verkehrend, kam er auch früh in deſſen reiches, mit Kunſtſchätzen aller Art angefülltes Vaterhaus, wo ihn beſonders die bedeutende Sammlung klaſſiſcher Bilder anzog, und er die erſten Niederländer ſah, Pouſſin und Claude kennen lernte. Noch lebendiger ward ihm die Kenntniß beider durch ihren leidenſchaftlichen Verehrer, den genialen engliſchen Landſchafter Wallis vermittelt, der ſich damals einige Zeit in Heidelberg aufhielt und auf die beiden Jünglinge ſo beſtimmend einwirkte, daß ſie trotz der Verſchiedenheit ihres Naturells noch jahrelang in ihren Arbeiten eine auffallende Verwandtſchaft zeigten, bis ſpäter Fries ſich mehr der unmittelbaren Naturnachahmung zuwandte, während Rottmann ſich zu einem immer eigenthümlicheren, freieren und großartigeren Styl aufſchwang. Den erſten Unterricht im Oelmalen erhielt er indeß weder vom Vater, noch von Wallis, ſondern von dem als Portraitmaler und Reſtaurator der Boiſſerée'ſchen Galerie ſich damals in Heidelberg aufhaltenden Zeitgenoſſen und Freunde des Cornelius, Keller. Dieſer lehrte ihn denn auch die altdeutſchen Meiſter jener berühmten Sammlung ſchätzen, machte ihn mit den Brüdern Boiſſerée ſelber bekannt, mit denen er ſich ſpäter, als ſie Heidelberg verlaſſen, bei einem Beſuche in Stuttgart noch inniger befreundete. Dort entſtund auch angeblich jene Copie einer Memling'ſchen Landſchaft als erſtes Oelgemälde, das ſich bis heute in der Familie erhalten hat. — Wie unabhängig er ſchon damals dieſen Dingen gegenüberſtund, erſieht man indeß daraus, daß er dieſe Landſchaft mit einer figürlichen Staffage

schmückte, die er einem ganz anderen Memling'schen Werke entnahm.

Nachdem er nun etwa siebzehn Jahre alt geworden und nach dem frühen Tode des Vaters die Mittel der Mutter doch nicht ausreichten, drei Söhne studieren zu lassen, so hieß es Geld verdienen. Daß ein Landschaftmaler in Heidelberg aber vor allem auf geschmackvolle Veduten hingewiesen war, die er von der schönen Umgebung machte, ist selbstverständlich. Hier zeigte er denn auch zuerst sein Talent großer und edler Auffassung in Aquarellen und Oelbildern, die er vom Schloß und sonstigen malerischen Umgebungen der Stadt anfertigte, wie sie von den Fremden verlangt wurden. Wenn er sich auch später gerade der Vedute im höchsten Sinne zuwandte, so hatte das offenbar diese ganz prosaische erste Veranlassung. Daß sie dem Bedürfniß zu entsprechen, aber es auch zu adeln, die Nothwendigkeit in Freiheit und Schönheit umzuwandeln verstehe, das ist ja der Beruf der Kunst. Die Käufer verlangten von ihm ein Abbild dessen, was sie in der Natur entzückt hatte; sein Genie aber zeigte sich darin, daß er besser begriff als alle seine Vorgänger, was dies eigentlich gewesen, und daß er es mit sicherem Blicke aus der Menge verwirrenden Details, in dem die gewöhnlichen Vedutenmaler untergehen, herausgriff und nur den großen Eindruck, den solche reiche Naturszenen machen, wiederzugeben, nur ihre charakteristischen Momente festzuhalten, alles Unwesentliche und Unschöne schon sehr früh daraus zu entfernen strebte, und so jede bestimmte Naturszene in ihr eigenes Ideal umschuf. Zu den ersten Bildern aus dieser frühesten Periode, in welchen sich diese ächt künstlerische Tendenz der Idealisirung der Natur schon mit großer Bestimmtheit aussprach, gehörte

ein Theebrett, welches er einst der geliebten Mutter als Geburtstagsgeschenk verehrte und auf welchem er das Schloß in Oel gemalt hatte. Ebenso entstund ein anderes Oelbild, welches die herrlichen Baumgruppen am Wolfsbrunnen darstellte u. A. m. Indeß malte er damals noch meist in Aquarell, worin er sich so gefiel, daß er auch später bei allen seinen Studien sich dieser Technik bediente, die er nach und nach mit überraschender Großartigkeit behandeln lernte. — Seine häufig leicht aquarellirten Federzeichnungen aber in jener Periode sind noch ängstlich und delikat, in scharfen Contouren wie ein altdeutscher Stich hingeschrieben. Wie er der phantastischen Romantik jener Zeit zu genügen suchte, die von den Künstlern ganz andere Dinge verlangte als Prospekte, zeigte er in allerhand freien Compositionen voll Ueberschwänglichkeit, so jener mit Benützung eines Riedinger'schen Stiches componirten Eberjagd, wo das gehetzte Thier sich am Rande eines Wasserfalles zur Wehr gesetzt und mehreren Hunden schon den Bauch aufgeschlitzt hat. Es war das eines seiner frühesten, Aufsehen machenden Bilder.

Sieht man aus diesem, wie heterogene Elemente auf den jungen Adepten von allen Seiten einstürmten und ihn hin- und herzogen, so pflegte er selber mit viel Humor zu schildern, wie es auch Andern so gieng, besonders wie ein alter Maler seiner Bekanntschaft in guten Stunden seiner Gattin zugerufen habe: „Frau, bring mer die Mapp', ich möcht' heut emol componire", und sie dieselbe dann, die ganz mit Stichen nach Poussin, Claude, Ruisdael u. A. gefüllt gewesen, vom Gestell heruntergeholt, er die Blätter um sich herumgelegt und dann „componirt" habe. Von einer um diese Zeit unternommenen Reise an Rhein und Mosel brachte Rott-

mann eine Menge Studien zurück. Sie lieferte ihm auch den Stoff zu einem Bilde der Burg Elz, wo die Tendenz zu phantastischer Ueberschwänglichkeit, die ihn in dieser Jugendzeit charakterisirt, bereits sehr hervortrat.

Er hatte schon einen gewissen Ruf erlangt, als er im Jahr 1822 nach München wanderte und sich mit voller Begeisterung dem Genusse der dortigen Kunstschätze hingab. — Indeß war er bereits so fest in seiner idealisirenden Richtung, daß ihn hier in der Galerie von den doch so reich vertretenen Niederländern blos die phantastische Pracht der Landschaften des Rubens, dann aber vor allem der in einigen herrlichen Bildern vertretene Milet anzog, dessen Einfluß auch alsbald auffallend bei ihm hervortrat. Doch copirte er nichts von diesen, sondern zunächst eine große Landschaft von Koch: das Opfer Noah's.

Er fand in München alsbald auch manche persönliche Anknüpfung, so zunächst seinen Onkel, den berühmten Hofgarten-Intendanten Friedr. v. Skell. Bezeichnend für seine Art ist, daß, als dieser ihn bald dem alten König Max vorstellte, der ihn in seiner wohlwollenden Art frug, ob er nicht nach Italien wolle, und dann auf die bejahende Antwort fortfuhr: „nun, da werden Sie wohl Reisegeld brauchen?" der stolze junge Mann zum nicht geringen Schrecken des Onkels kurzweg „nein" antwortete, obwohl er solcher Unterstützung sehr wohl bedurft hätte. Aber seiner großartig angelegten Natur lag das Geben viel näher als das Nehmen, das ihm im Gegentheil so antipathisch erschien, daß er nie verdrießlicher, ja unleidlicher gestimmt war, als an den Tagen, wo er irgendwelche Zahlungen für seine Werke empfangen mußte. Nichts machte ihm dagegen größeres Vergnügen, als wenn er

sie verschenken konnte, wie er das oft selbst an sehr vornehme Personen that, ohne daß diese auch nur die Verpflichtung gefühlt hätten, sich zu revanchiren — woran er aber auch in der angebornen Vornehmheit und Uneigennützigkeit seiner Natur gar nie dachte.

Wie rasch er sich übrigens in München Bahn brach, geht daraus hervor, daß wir ihn schon zwei Jahre nach seiner Ankunft als einen der Mitbegründer des Kunstvereins im Verein mit Gärtner, Dom. Quaglio, Peter Heß, Alb. Adam u. A., also lauter bereits berühmten Künstlern, finden. — Ohne Zweifel trug dazu außer dem Zauber des Talentes und der natürlichen Hoheit des Sinnes seine reiche Bildung, in der er allen seinen landschafternden Collegen zeitlebens weit überlegen blieb, viel bei. Nicht minder seine den Freuden der Geselligkeit, besonders dem Cultus der Frauen leidenschaftlich zugewandtes Naturell. So kam es denn, daß er bald mit den ausgezeichneten Männern, an denen München damals so reich war, speciell mit Cornelius, Klenze, den Boisserée's, ihrem Freunde Bertram, Fräulein Linder ꝛc. in vertrautem Verkehre stund, von ihnen als ebenbürtig anerkannt wurde, wie denn seine so reich und ideal angelegte Natur immer eine unwiderstehliche Anziehungskraft auszuüben pflegte.

Als er nach München kam, fand er sein Fach dort von lauter Naturalisten beherrscht, Dorner und Dillis ahmten Ruisdael nach, der tüchtige Wagenbauer hatte sich vor allem Paul Potter als Muster erkoren, dessen reizendes Jugendbild in der Pinakothek er fast sklavisch nachahmte. Unter seinen Altersgenossen fand Rottmann als die begabtesten Peter Heß und Bürkel, die Wouvermann als Ideal verehrten, aber fast allein die Natur mit liebevoller Treue studierten, die Land-

schaft mehr zur Staffage ihrer Figurengruppen machten. An der noch unter der Direktion von Langer stehenden Akademie glänzten Riedel, Winterhalter, Jacobs, Moosbrugger, Cl. Zimmermann, Hanfstängl, Bodmer, Kirner und der unlängst aus Paris zurückgekehrte Stieler bezauberte die Stadt. Sie bildeten eine in scharfem Antagonismus zu der jungen aufstrebenden Cornelianischen Schule stehende Coterie. Während nun diese älteren sich über deren vollständige Unkenntniß des Handwerks beständig lustig machten, rümpften diese wieder mit großem Hochmuth über jene und ihre „Ideenlosigkeit" die Nase. Alle aber hatten das Bewußtsein, daß jetzt eine neue Kunstperiode beginne, nur daß sie die Einen auf dem coloristischen, die Anderen auf dem Wege der Composition suchten.

Unter diesen gährenden Elementen steckte Rottmann alsbald ein ganz neues Banner auf. Denn bei all seiner Verehrung für Koch oder Poussin und Milet zeigten gleich seine ersten Arbeiten in München doch schon seinen eigenen, ganz fertig entwickelten Styl, seine so charakteristische künstlerische Handschrift. In ihrer breiten Großartigkeit oft fast tapetenähnlich, ist sie mit der magern und spitzigen Pinselführung der Heß und Bürkel, dem ängstlichen Getipfel der Wagenbauer und Kobell auch nicht entfernt verwandt, sondern höchst wahrscheinlich auf Einflüsse der Wallis und Turner zurückzuführen. Einige dieser Arbeiten, z. B. die Gegend bei Brannenburg, sind in der neuen Pinakothek, andere befinden sich im Eichthal'schen und gräflich Berchem'schen Besitz. So eine deutsche Landschaft mit blühendem Baum im Vordergrunde. Wie unvollkommen auch noch im Einzelnen, so ist hier doch schon die ganze Persönlichkeit des Meisters, wie sie sich später entwickelte, im Keime enthalten. Man sieht eben so bestimmt den Zug

zum Erhabenen, Machtvollen, als daß das nie ein eigentlicher Colorist, dagegen wohl in gewissem Sinne ein vortrefflicher Stimmungsmaler wird; ebenso, daß er rein landschaftliche Motive bringt, ohne ihren Eindruck durch Figuren erläutern, verstärken oder — abschwächen zu wollen. Die Neuheit und der Adel dieser Auffassung der Natur erwarb ihr rasch Freunde, wie manierirt und conventionell sie uns jetzt auch in Form und Farbe erscheine, so war sie doch ein mächtiger Fortschritt zu größerer Breite und Freiheit gegenüber der Behandlung der gesammten gleichzeitigen, uns jetzt unendlich ängstlich und gebunden erscheinenden Produktion. Nicht minder aber unterscheidet sie sich dadurch, daß, während alle damaligen Münchener Maler nach Art der Niederländer den Vordergrund mit oder ohne Staffage zur Hauptsache machen, Rottmann diesen meistens ganz kurz, wenn auch höchst meisterhaft abfertigt, sich lediglich dem Hinter- und Mittelgrund zuwendet. Alle seine Bilder sind Veduten, d. h. Aussichten. Dabei geht er aber gleich entschieden auf das Grandiose, Erhabene und Mächtige in der Natur los, sein Classicismus spricht sich alsbald darin aus, daß die plastische Form ihm die Hauptsache ist, aber nicht etwa nur der Contour, sondern die gesammte Modellirung der Erdoberfläche, so daß ein Geologe förmlich ihre Geschichte darin ablesen kann. Von süßlicher Romantik ist nicht viel in dieser durchweg männlichen Kunst zu verspüren, so wenig als von Helldunkel, die klare rythmische Durchbildung der Linie, die möglichste Vereinfachung der Form schwebt ihm von allem Anfange an als Ziel vor, und in diesen frühesten Arbeiten bei aller sonstigen Unvollkommenheit fast noch mehr, als in den späteren.

Er malte nun eine Anzahl Bilder, unter denen der

Hohenstaufen in Schwaben, der Untersberg und hohe Göll bei Salzburg, Verschiedenes aus der Gegend von Berchtesgaden, das er allen anderen Gebirgsorten vorzog, nachdem er es erst entdeckt, die bedeutendsten sind.

Mittlerweile war König Ludwig seinem Vater Max Joseph gefolgt, nach Langer's Tode hatte Cornelius das Direktorium der Akademie übernommen, die Boisserée's, Schnorr und Heß waren gekommen und die neue, Rottmann's eigenem Streben so viel verwandtere Richtung war zu voller Herrschaft gelangt. Die ideale Welt, die hohen Tendenzen, die in all diesen Männern lebten, contrastirten nun freilich wunderbar mit dem altbayrischen Untergrunde dicksten Philisterthums und der entsetzlichen Armseligkeit aller Verhältnisse. Da aber kein Mensch sich der letzteren bewußt, die Dürftigkeit, die uns jetzt selbst in den damaligen Kunstwerken so sehr frappirt, vielmehr etwas Selbstverständliches, das Volksleben andererseits naiv und naturwüchsig in hohem Grade war, so vertrugen sich diese Gegensätze des höchsten Idealismus und der nüchternsten Prosa nicht weniger gut, als seiner Zeit der edle Ritter von der Mancha und sein treuer Schildknappe. Das Volk liebte die Kunst, hatte seine Freude an ihr, kritisirte gar nicht, sondern fand Alles schön; außerdem hatten die Maler einen großen Berührungspunkt mit ihm, den ewigen Durst, und so gieng es vortrefflich.

Rottmann hatte sich schon 1824 verheirathet und war dadurch Schwager Zimmermann's geworden, der mit Schlotthauer in der Glyptothek Cornelianische Compositionen durch süßliche Malerei verdarb. — Um ihn schaarte sich bereits ein Kreis von Bewunderern, die sein liebenswürdiger Geist, seine reiche Bildung kaum weniger anzog als sein Talent. Dieses

trieb ihn aber unwiderstehlich in die Ferne, nach dem Sitze der klassischen Kunst, herrlichster Erinnerungen. Im Jahre 1826 gieng er zum erstenmale nach Italien. Bereits aus Genua schreibt er indeß in einem der von seinem Schwiegersohne Teichlein mitgetheilten Briefe: „Ich möchte es nur den Leuten, die so viel gesehen haben, begreiflich machen können, daß man noch nicht das Schönste malen kann, wenn man auch alle schönsten Gegenden der Welt gesehen hätte. Ich bedarf für mich so vieles nicht, nur einen Ort, der mir meinen Sinn ausfüllt, wo ich unbefangen sein und mir selber überlassen bleiben kann.“ Er fühlte also sehr wohl, daß der ächte Künstler das Schöne in sich trägt und nie der Sklave der Natur ist, sei es, daß ihn der Stoff, den sie ihm entgegenbringt, sympatisch berührt oder auch nicht. So sagt er später einmal: „Und wenn mich König Ludwig zu den Eskimo's geschickt hätte, ich würde auch dort der Natur etwas abgewonnen haben.“ Noch viel charakteristischer aber für seine Anschauung ist es auch, wenn er in jenem ersten Briefe fortfährt: „Studien aus großer Natur sind nöthig, und einen erhabenen Charakter, der den Stil eines Bildes, wie ich es mir denke, ausmacht, muß man gesehen und begriffen haben, um die Studien des Details anwenden zu können.“ Ihm war also Styl und Erhabenheit eins und dasselbe, er verstund die Natur gar nicht anders denn von dieser Seite her, als Text zur Melodie in seiner Brust, wie er denn später einmal äußert: „Ohne es gerade zu suchen, wird dieß ein Bild geben, dessen ähnliche Formen ich schon öfter gezeichnet; es ist mir angenehm, das nach der Natur malen zu können, was mir früher nur in der Idee lag.“ Das war nun so richtig, daß er oft Tage und wochenlang unaufhörlich an einem Formgedanken herum-

modelte, ihn auf jedes Blatt Papier, das er fand, auf Zeichnungen, Musikalien seines Mädchens, auf die Wand oder auf das Tischtuch beim Essen hinzeichnete, bis er ihn so einfach und groß herausgearbeitet, wie er ihm vor der Seele schwebte. Damit erreichte er denn freilich eine **Prägnanz der Erscheinung, daß man seine meisten** Bilder nie mehr zu vergessen im Stande ist, wenn man sie einmal gesehen, daß sie sich wie mit eisernen Klammern in die Erinnerung heften. Sie sind gleich antiken Kunstwerken alle vollkommen ausgetragen, der Gedanke so sehr auf seinen kürzesten und schlagendsten Ausdruck reduzirt, daß er wie ein Sprüchwort blitzartig frappirend und überzeugend wirkt.

Trotz seiner angeblichen Unabhängigkeit vom Stoff wirkte doch Italien auf ihn so bezaubernd, als wenn er jetzt erst in seine eigentliche Heimat gekommen wäre, was sich denn auch alsbald in seinen Produktionen fühlbar machte, da sich erst hier Stoff und Form vollkommen decken. — Die deutschen Bilder entbehren noch dieses Vorzugs; sie behalten alle etwas Fremdes und sehen mit wenig Ausnahmen einer geträumten Welt ähnlicher als der realen, während man umgekehrt bei den italienischen die vollste Ueberzeugung bekömmt, daß der Gegenstand im Großen und Ganzen gerade so ausgesehen haben müsse. So jenes wunderliebliche Perugia oder vielmehr die Aussicht von demselben nach Assisi hin, das uns die ganze Süßigkeit der Bilder jener umbrischen Schule verstehen macht, die hier erstanden. — In der ewigen Stadt zog ihn das Colosseum am meisten an, das er in einem meisterhaften Bilde zu einer wahren Personifikation des alten Rom umschuf, wo es im Mondenglanz aus dem kleinlichen Gesindel von mittelalterlichen Kirchen und Klöstern, das sich an dasselbe ange-

nistet, unheimlich drohend, finster und riesig emporragt. Am meisten fesselte ihn indeß Sizilien, von wo er bald ein Palermo schickte, das den ganzen Zauber südlicher Natur mit ihrem Glanz wie ihrer ernsten Größe und stillen Trauer herrlich ausspricht.

Als er nach einem Jahre reich beladen mit Studien zurückkehrte und sie nun rasch zu Bildern verwerthete, zeigten dieselben alsbald, wie sehr auch die Betrachtung der Werke klassischer Kunst seinen Geschmack verfeinert, seinen Formen- und Farbensinn geläutert und veredelt hatte. Außer den erwähnten erwies sich dies besonders an einem Taormina mit der Aussicht auf den Aetna, wo er eine Zartheit der Luftperspektive, eine Feinheit der grauen Töne entwickelt, die man später selten mehr bei ihm findet, und die direkt an Claude erinnern.

Der König, der die meisten dieser Bilder erwarb und die Begeisterung des Malers für die Heimat des Schönen vollkommen theilte, gerieth nun auf den glücklichen Gedanken, durch Rottmann die von ihm neu erbauten Arkaden des Bazars mit einer Reihe solcher Landschaften verzieren zu lassen, die gleichsam eine Wanderung durch das schöne Land darzustellen hätten. Natürlich reichte das vom Künstler gesammelte Material dazu nicht aus, und so machte er sich denn schon im Jahre 1829 wieder dahin auf den Weg, um dasselbe zu ergänzen, dießmal mit doppeltem Genuß, wo er unbeschränkt in seinen Mitteln und mit der glänzendsten, ganz seinen Neigungen entsprechenden Aufgabe vor sich, reisen konnte. Zurückgekehrt gieng es nun an die Cartons und das Arrangement des Ganzen. — Heute muß man sich allerdings über das letztere wundern, das ganz Oberitalien nur mit zwei Bildern,

Toskana und Umbrien ebenfalls nur mit zwei abfertigte, um dann Unteritalien und Sizilien, dem allein ein Dutzend gehören, ganz unverhältnißmäßig zu bevorzugen. Daß die Auswahl so willkürlich ausfiel, lag aber nicht am Künstler, sondern am König, der die Gemälde mit seinen viel berufenen Distichen versah und eine gute Anzahl derselben schon fertig hatte, zu denen der Maler nun nolens volens die Bilder liefern mußte; manche derselben sind auch in der That nicht anders zu erklären. Fehlte es doch Rottmann an Selbstkritik viel weniger als seinem hohen Gönner, der oft den Künstler dadurch zur Verzweiflung brachte, daß er so hartnäckig an einem Gegenstande festhielt, wenn ihn letzterer bei näherer Prüfung noch so gerne ausgeschieden hätte, und alle Argumentation desselben mit der Replik abschnitt: „Glauben Sie denn, ich schüttle meine Distichen aus dem Aermel?“

Nicht minder setzte die ihm ganz fremde Technik des Fresco dem Maler anfänglich große Hindernisse entgegen, um so mehr, als er sie nach der unbeholfenen Art der Zeit in der peinlichsten Weise mit ganz glattem Grunde und einer Mischung der Farben selber mit so viel Kalk betrieb, daß er für die Vordergründe regelmäßig keine Kraft mehr behielt. Diese kommen daher fast immer nicht genug heraus, so daß die perspektivische Vertiefung des Raumes wie das Farbenconcert darunter schwer litten. Ist darum die zweite Hälfte der Landschaften, wo er sich schon besser hineingearbeitet, ungleich harmonischer als die erste, so überwand er doch das letztere Gebrechen selten, da er es sonderbarer Weise nie wagte, zu lasiren oder frottiren, wie die sonstigen Mittel zu gebrauchen, welche die Fresco-Technik einem gewandten Coloristen in fast noch größerer Ausdehnung zu Gebote stellt, als das

Aquarell, mit dem sie so verwandt ist, und das ihm doch so geläufig war. Ueberdieß arbeitete er in einem so engen Kasten, daß er weder Licht genug, noch die Möglichkeit hatte, zurückzutreten, um die Wirkung in die Ferne zu bemessen.

Obwohl es ihm also hier nicht beschieden war, ganz über das pedantisch ängstliche, ungelenke Wesen der Zeit in technischen Dingen hinauszukommen, so war nichtsdestoweniger, als er nach drei Jahren die letzten seiner achtundzwanzig Fresken aufdeckte, etwas fertig, was in seiner Art geradezu einzig in der Welt dasteht, allein von allen Werken jener Zeit klassisch genannt werden muß. Wirkt es doch heute nach fünfundvierzig Jahren noch ebenso entzückend, als es uns zur rückhaltlosesten Begeisterung hinriß, da wir es zum erstenmale genossen und der prüfenden Sichtung eines geläuterten Geschmacks, einer kritischen Analyse noch gar nicht fähig waren, die uns zeigen konnte, was dem Maler am besten gelungen, und wo er unter dem geblieben sei, was er selber unzweifelhaft beabsichtigte. Zu dem ersteren gehören fast sämmtliche Lüfte, die überall wie die Ouverture in einer klassischen Oper wirken, wo wir alsbald die Grundstimmung des Ganzen mit um so vollendeterer Sicherheit angeschlagen finden, als hier seine Technik dem Maler verhältnißmäßig noch die meisten Mittel bietet. — Nicht minder ist der monumentale Charakter des Ganzen zu bewundern, der den Bedingungen des gegebenen Raumes, der Würde und Erhabenheit, die man von öffentlichen Werken verlangen muß, durch die stylvolle Größe, die herrliche rythmische Durchbildung der Form so wunderbar entspricht, und uns dabei doch durch die größte Mannigfaltigkeit, die kühnsten Contraste immer neu zu fesseln, zu überraschen, ja um so tiefer zu bezaubern versteht, als wir im

Fortschreiten auch durch die sich fortwährend steigernde Vollendung der Bilder vor jeder Ermüdung bewahrt werden. — Die außerordentliche Bescheidenheit der künstlerischen Mittel trägt zu diesem Eindruck nicht am wenigsten bei, wirkt um so anregender auf die Phantasie, als doch die Lichtfülle des Fresco mit großem Geschick ausgenützt ist, so daß die sonnige Heiterkeit, die für Italien wie für die griechischen Kunstwerke so charakteristisch ist, nicht allein sehr gut wiedergegeben, sondern auch mit jenem majestätischen Ernst aller südlichen Natur auf's glücklichste verbunden erscheint.

Gleich das zweite der Bilder, die Veroneser Klause, zeigt die ganze Macht und Größe seines Talents. Ich habe jene Stelle oft, so noch vor wenigen Monaten gesehen, und war jedesmal frappirt, mit welcher Wahrheit Rottmann den mächtig drohenden Eindruck der furchtbaren Felsenkluft mit dem sich scheu fortschleichenden Strome festzuhalten verstanden hat, indem er die Szene von allem verwirrenden Detail befreite, die Form mit seltenem Verständniß unendlich vereinfachte, um sie so grandios wirken zu lassen, als es die Natur thut. Finden wir weiterhin Florenz von allen Bildern am wenigsten gelungen, so bewundert man doch auch hier die Art, wie er aus dem ganzen Häusermeer die charakteristischen Momente, die Wahrzeichen, wie er sie nannte, so Or San Michele, Palazzo Vecchio und den Dom geschickt heraushebt. Nach dem lachenden Perugia wirkt dann der Ernst der Ruinen Roms und der einsamen Campagna wie des Monte Cavo wieder um so ergreifender der reizenden Idylle des Nemisees gegenüber, ebenso bildet Tivoli's bezaubernder Reichthum einen herrlichen Gegensatz zu dem im Morgenroth erglühenden majestätischen Monte Serone. Zu den liebenswürdigsten Schil-

derungen gehört die Aussicht vom Castell von Terracina nach dem Vorgebirge der Circe hin, das allen Reiz dieser alten Felsennester mit ihren so charakteristischen Architekturen, dem südlichen Pflanzenwuchs, sammt dem Ausblick auf's schimmernde Meer, das den tiefblauen Himmel wiederspiegelt, mit entzückender Einfachheit gibt. — Lago d'Averno zeigt dann wieder die meisterhafte Plastik der Form, jenes eminente Verständniß der Pläne, das Rottmann zu Gebote steht, wie der Golf von Bajä die süße Lieblichkeit einer Theokrit'schen Idylle. Immer aber wird man sagen müssen, daß bei all diesen Landschaften der Meister den ganz individuellen Eindruck einer jeden, wie sie ihn uns selbst gemacht, mit merkwürdigem Geschick aufzufassen und sie zu einem wahren Portrait zu gestalten verstanden habe, aus dem er nur alles Störende und Kleinliche entfernte. So gab er gewissermaßen das Ideal dessen, was die Natur uns zeigt.

Unter den sizilianischen Landschaften frappirt besonders Selinunts weites Trümmerfeld, hinter dem ein Gewitter mit zuckenden Blitzen hinzieht, das den Schäfer, welchen wir im Vordergrunde liegen sehen, getroffen. Er und ein Bauer, der von einer Schlange erschreckt wird am Lago d'Averno, sind die einzigen Staffagen auf sämmtlichen Bildern, welche die Aufmerksamkeit mehr herausfordern, beide aber sind sehr glücklich erfunden, dem Eindruck des Unheimlichen in der ganzen Szene zu verstärken. Die volle berauschende Pracht südlicher Natur schildern uns dann Taormina, Reggio und Cefalu am vollendetsten; wie sie die letzten sind, so hat hier auch der Maler die größte Beherrschung der Technik und der Farbe erreicht, so daß der Eindruck, den er hier macht, wahrhaft beglückend ist. Nur schwer trennt man sich von dieser in se

seltenem Grade klassische Schönheit mit Ruhe und Vornehmheit verbindenden Schöpfung, über die ich nichts Besseres zu sagen wüßte, als daß sie heute nach fast einem halben Jahrhundert fast täglichen Sehens mich wie alle Andern noch immer gleich sehr erfrischt und entzückt.

Ich habe nie viel auf jene Genie's gehalten, die, unfähig, die Zeitgenossen zu erwärmen, Wechsel auf die Zukunft ausstellen, welche diese regelmäßig protestirt. Wie kann man hoffen, von Solchen besser verstanden zu werden, die unter gänzlich veränderten Verhältnissen und Eindrücken aufgewachsen, als von Jenen, die sie mit uns getheilt? Alle ächten Talente haben darum auch auf ihre Zeit und auf die ihr unmittelbar folgende, die sie selber erzogen, am stärksten gewirkt. Wahr ist nur, daß das Licht viel weiter wirkt als der Schatten, daß es aber darum doch mit der wachsenden Entfernung abnimmt, ist nicht minder unbestreitbar. So genoß denn auch Rottmann zur Zeit, als ich zuerst nach München kam, wo er eben an den letzten Bildern arbeitete, einer unbedingten Verehrung und eines Einflusses, von denen sich heute nur die erstere einigermaßen, wenn auch nicht ungeschwächt, erhalten hat. Niemand wird sich heute der Einsicht verschließen können, daß er z. B. der Baumnatur in seinen Bildern selten gerecht wird, ihrer Darstellung möglichst aus dem Wege geht, hier also eine Lücke in seinem Können zu Tage tritt, die er nie vollkommen ausgefüllt; ebensowenig, daß er die Farbengegensätze in einzelnen Fällen wenigstens schon hier übertrieben und in der Breite des Vortrags zuweilen dicht an Manier hinstreift, alles Dinge, die, wenn sie sich erst später bei ihm ausgebildet, hier doch schon im Keim vorhanden sind, ohne daß sie indeß dem Adel, der vollendeten Eigenthümlichkeit dieser

Produktion, irgend Eintrag zu thun vermöchten. Für die damalige Zeit war die Wirkung, wie gesagt, unermeßlich; die ganze Münchener Landschafterschule war noch lange Jahre davon beherrscht, obwohl sie sich im Grunde mehr ihre Schwächen als die Vorzüge aneignete.

Mittlerweile hatte aber König Ludwig, angeregt durch die Wahl seines Sohnes zum Könige von Hellas, wie seine eigene Reise dorthin, bereits den Plan gefaßt, die untere Reihe der Arkaden durch eine entsprechende Anzahl von griechischen Landschaften verzieren zu lassen. — Für die romantische Denkart dieses Monarchen und seiner Zeit ist es gewiß bezeichnend, daß es ihm nie einfiel, seine Residenz durch einen Cyclus von Bildern aus seinem eigenen, an Naturschönheiten doch so reichen Lande zu schmücken.

Sich der neuen Aufgabe mit voller Begeisterung hingebend, gieng Rottmann schon im Jahr 1834, begleitet vom Architekten Lange, nach Griechenland ab und ertrug alle Entbehrungen, die das Wandern in dem so unwirthlichen Lande auferlegte, willig, wenn auch nicht ohne Schaden für seine Gesundheit. Er blieb zwei Jahre abwesend und als er endlich mit der reichsten Ausbeute beladen zurückkehrte, machte er sich sofort an die Ausführung der Bilder, welche den größten Theil seiner noch übrigen Lebenszeit ausfüllt. Indeß entstund doch in dieser Zeit auch eine ziemliche Anzahl von Oelgemälden. Schon vor der griechischen Reise hatte er deren 1833 und 34, ziemlich viele nach Motiven aus Italien sowohl als aus dem Salzburger und Berchtesgadener Gebirgsland gemacht. So einen Hintersee voll düsterer Großartigkeit, später noch einen hohen Göll im Alpenglühen, der, sehr berühmt geworden, verschiedene Male wiederholt wurde, u. A. m. Dieselben

theilen indeß die Vorzüge der Fresken nur in Bezug auf die großartig stylvolle Composition und die frappante Energie der Stimmung, Färbung und Vortrag dagegen sind nicht frei von Manier, der Ton meist zu schwer, so daß man sich oft gedrückt und beengt fühlt im Raum, der doch in den Fresken so herrlich groß erscheint.

Eben deßhalb, weil er sie in einer Art von Oelmalerei ausgeführt, wirken auch die griechischen Landschaften nicht so befriedigend als die Arkaden-Fresken.

Hat die Composition unläugbar dieselben Vorzüge vollendeter Originalität wie stylvoller Einfachheit und Größe der Form, so fehlt doch die heitere Anspruchslosigkeit, die süße Liebenswürdigkeit und naive Anmuth jener Jugendarbeit durchaus, macht einem majestätischen Ernste, ja jener Schwermuth Platz, die uns beim ewigen Wandern über Trümmer, der unaufhörlichen Hinweisung auf eine glanzvolle Vergangenheit inmitten armseliger Gegenwart nothwendig beschleichen muß. Nur ein einziges dieser Bilder kann man allenfalls heiter nennen, Chalkis, wo man förmlich aufathmet, endlich nicht mehr an die Vergänglichkeit alles Edeln und Schönen erinnert, nicht mehr über Ruinen geführt zu werden.

Um der Monotonie dieses so oft wiederkehrenden Motivs zu entgehen, und gedrängt von dem gänzlich verwilderten coloristischen Geschmack seiner Zeit, der gerade das Bunteste und Schwerste in der Farbe am meisten bewunderte, ließ sich denn auch der Maler dazu verführen, die herrliche Größe seiner Form durch einige übertriebene Effekte von Sonnenuntergängen u. dergl. zu beeinträchtigen, deren schwerfällige Pracht nicht künstlerisch wirkt.

Noch mehr aber wird der Genuß dadurch verkümmert,

daß nur sehr wenige der Bilder überhaupt fertig sind, der Meister wohl kein einziges so gelassen hätte, wie es ist, wenn er es an dem Orte und in der Beleuchtung, wo sie sich jetzt befinden, hätte sehen können.

Fast noch störender als ihre mangelnde Vollendung wirkt die unangenehme künstliche, guckkastenartige Beleuchtung des diesen Bildern gewidmeten großen Saales in der neuen Pinakothek. Obwohl vom Maler selber angegeben, würde er sie sicherlich nicht gebilligt haben, wenn er die Wirkung noch hätte sehen können. — Die Gemälde wurden dorthin bestimmt, nachdem sich durch die häufige Verletzung der jeder Rohheit von Betrunkenen und Kindern ausgesetzten italienischen Fresken die Unthunlichkeit ihrer Placirung im Freien herausgestellt hatte. Glücklicherweise waren sie auf Cementtafeln gemalt, die nun beliebig eingesetzt werden konnten, und so verleibte man sie jener Sammlung ein, deren imponirendsten Schmuck sie auch heute noch trotz aller dieser Mißstände bilden, die allerdings den Genuß der größeren Anzahl sehr empfindlich mindern. Die vollendetsten sind das schon erwähnte Chalkis, ein Bild voll Lieblichkeit und feiner Stimmung von Luft und Wasser, und Sikyon, dessen imponirende Majestät der Composition durch die hier vortrefflich gelungene, höchst eigenthümliche Färbung noch mächtig unterstützt wird. Auch Naxos, der Copais-See, Marathon, Sparta sind mächtig imponirend, man sieht überall, wie der Gedanke an die darüber hingegangene Geschichte den Maler bei den einzelnen Szenen beeinflußt und begeistert hat. — Dieser erhabene Ernst muß uns für die Einförmigkeit der Motive, die Abwesenheit des keuschen Jugendreizes der Fresken entschädigen, hier ist Alles bewußt, gewollt und berechnet, aber auch von

hohem, männlichem Geiste erfüllt. So muß man denn, was man auch einzuwenden habe, sich schließlich doch sagen, daß bis heute kein deutscher Künstler erschienen ist, der rein landschaftliche Darstellungen von gleicher monumentaler Würde und Kraft hätte geben können, — denn die bei Preller so untrennbar mit der Landschaft verbundene figürliche Darstellung spielt hier keinerlei Rolle, erhebt kaum je über den Rahmen gewöhnlichster, wenn auch gut und passend erfundener Staffage hinausgehende Ansprüche. — Dennoch gelingt es Rottmann in hohem Grade, uns sofort die Ueberzeugung beizubringen, daß das geweihter Boden sei, den wir erblicken, Stätten, die von großen Männern geheiligt wurden, Anspruch haben, allen Sterblichen theuer zu sein, uns mit Ehrfurcht zu erfüllen.

Er hatte die Bilder in einem Saale der Residenz zu malen begonnen, wo ihn die sonnenbeschienene Wand eines gegenüberliegenden Gebäudes fast den ganzen Tag blendete. Daraus ergab sich zuletzt ein Augenleiden, das ihn nicht nur an der Vollendung seiner Arbeit hinderte, sondern auch unfehlbar mit völliger Blindheit geendet hätte, wenn der Tod nicht den dadurch höchst unglücklich gewordenen Mann vorher erlöst hätte.

Außerdem daß er die gesammte Münchener Landschaftmalerei ein volles Menschenalter hindurch beeinflußte, hat Rottmann, ohne je eigentliche Schüler anzunehmen, doch eine große Schule gehabt, in der außer seinem jüngeren Bruder Leopold besonders Löffler ihm oft sehr nahe kam, der aber auch Bamberger, Fohr, Close, Lindemann-Frommel, Bernhard Fries direkt, Morgenstern, Alb. Zimmermann, Heinlein u. A. m. entfernter angehören.

Zu diesem großen Einfluß trug der Zauber seiner überaus angenehmen, ja hinreißend liebenswürdigen und anregenden Persönlichkeit nicht am wenigsten bei. Trotz aller Schärfe des Verstandes durchaus von der Phantasie und vom reichsten Gemüth beherrscht, eine leidenschaftlicher Aufwallung in hohem Grade zugängliche enthusiastische Natur, hatte er doch seinen hauptsächlich der Ungeduld entspringenden Jähzorn, in welchem er oft alles um sich herum vernichtete, gewöhnlich schon im nächsten Augenblicke vergessen und suchte ihn dann auf's Liebevollste wieder gut zu machen. Ueberaus mittheilsam, das Theoretisiren liebend, brachte er seine malenden Freunde durch die Beweglichkeit seiner Phantasie und seines starken Idealismus regelmäßig zur Verzweiflung, indem er ihre Bilder im Sprechen allemal ganz umcomponirte und sie durch seine Beredsamkeit oft verführte, seine Vorschläge zu befolgen, wo dann beim nächsten Besuche die Composition abermals auf den Kopf gestellt ward. — Für Musik hatte er viel Verständniß und Empfänglichkeit und spielte verschiedene Instrumente, speciell mit besonderer Empfindung die Maultrommel noch in späteren Jahren, wenn er gut aufgelegt war.

Als Künstler stellte er an sich selbst immer die höchsten Anforderungen, konnte sich nie genügen, war ewig unzufrieden und richtete daher oft Autodafe's mit den herrlichsten Zeichnungen, Entwürfen und angefangenen Bildern in seiner krankhaft hypochondrischen Ueberreizung an. Um so mehr verehrte er andere Künstler, so speziell den Eingangs erwähnten Wallis, von dem er auch mehrere Bilder besaß, Koch u. A. Für Genelli trat er bei König Ludwig wiederholt, wenn auch erfolglos, so lebhaft ein, daß er beinahe in Ungnade fiel.

Hatte ich selber nie Gelegenheit, dem berühmten Künstler

näher zu treten, so ist mir doch der Eindruck dieser schlanken Gestalt, des feinen blassen Gesichtes mit den großen blauen Augen und der kühnen Adlernase sehr lebendig geblieben, wie das Fesselnde seiner Unterhaltung, die so weit über das hinausgieng, was man in anderen Künstlerkreisen zu hören bekam.

Sein Ende war von erschütternder Tragik. Fortwährend augenleidend und dadurch zur Vollendung seines Cyclus, der ihm die größte Leidenschaft war, unfähig, sah er sich im Geiste schon völlig blind. Krank liegend und verzweifelt, wollte er eben seinem Leben mit einer Pistole ein Ende machen, um seiner Familie nicht länger zur Last zu fallen, als die Mutter zufällig dazu kam, was nun zu einer erschütternden Szene führte, bis ihn ihre und der Kinder Bitten wieder von seinem Vorsatze abbrachten. Der Tod sollte ihn aber bald nachher doch von seinen Leiden erlösen. Er hatte sich den Genuß der damals viel verbreiteten Morison'schen Pillen angewöhnt und war, da sie ihm immer momentane Erleichterung brachten, durch keine Vorstellungen davon abzubringen, nahm sie vielmehr in immer größerer Menge, bis das in ihnen enthaltene Quecksilber ihm den Magen durchlöcherte und er am 7. Juli 1850 an den Folgen starb, ein schwerer Verlust für die deutsche Kunst, welcher der in den besten Jahren stehende Mann noch so viel zu leisten vermocht hätte. Auf sein Fach hat er unstreitig einen größeren Einfluß ausgeübt, als irgend einer seiner Vorgänger, da er selbst Koch, den bedeutendsten unter den älteren Landschaftern, an Originalität und Vollendung weit übertrifft.

X.

Franz Defregger.

Daß die maleriſche Schilderung des Bauernlebens und Kleinbürgerthums bei uns einen Grad der Vortrefflichkeit erreicht hat, den ſie ſonſt nirgends, in keiner Zeit und bei keiner Nation erlangte, daß ſie recht eigentlich ein nationaler Schatz ward, das iſt uns im Verlaufe zweier früher geſchilderter Künſtlerlebensläufe bereits zur Anſchauung gekommen. Noch weit mehr als die gleichzeitige Dorfgeſchichten-Literatur hat ſie in unſerm Volksleben eine neue Welt aufgedeckt voll Friſche und Urſprünglichkeit, Herz und Gemüth, voll naiver Anmuth, aber auch männlicher Kraft und derbem Humor. Ohne Zweifel hängt dieſe nur in Deutſchland auftretende Erſcheinung mit dem Nationalcharakter auf's Genaueſte zuſammen, wir ſind eben im Ganzen und Großen immer ein Bauernvolk geweſen, wie von Karl dem Großen bis auf Bismarck faſt alle unſere großen Männer das Landleben jedem anderen vorzogen. Gerade unſere tüchtigſten und mannhafteſten Stämme, die Niederſachſen, die das Elſaß, die Schweiz, wie das heutige Schwaben erfüllenden Alemannen, endlich der mächtige Stamm der in Bayern, Oeſtreich und Tyrol niedergelaſſenen Bojoarier ſind heute noch in ihrem innerſten Weſen und ihren Sitten bäuriſch,

wie denn ihr Absonderungstrieb, das innige Verhältniß zur Natur, schon einem Tacitus auffielen. Denselben Bauerncharakter zeigt die Schweiz, jenes Land, wo sich das Volk am ungehindertsten durch äußere Einflüsse entwickelte, heute noch auch in all seinen öffentlichen Institutionen und häuslichen Sitten. Das einsame Leben des Bauern hat aber eine stärkere Entwicklung des Gemüths und der Phantasie zur Folge, als der Dialektik. All diese Stämme sind schwerfällig und wortkarg im Vergleich mit unseren romanischen und slavischen Nachbarn, die uns ja auch die Schweiger heißen, dafür aber sind sie künstlerisch begabter und vor allen Dingen origineller als die Großstädter. Haben nun der niedersächsische und alemannisch-schwäbische Stamm sich hauptsächlich durch poetisches Talent ausgezeichnet, wie ihnen denn fast alle unsere großen Dichter entstammen, so lag die reiche Begabung des bojoarischen von jeher nach der Seite der bildenden Künste hin.

Wie im Mittelalter, so sind auch jetzt noch Oberbayern, Tyrol und Oestreich eine unerschöpfliche Fundgrube neuer und ursprünglicher Talente. Ohne Zweifel haben das mildere Klima, die herrliche Natur dort die Seele so viel mehr in die Augen verlegt; wer hingegen nur dürftige Formen, in düsteres Grau gehüllte Farben sieht, und wem die Sonne so spärlich das Dasein verschönt, dem wird die Schilderlust fehlen. So ist denn auch der deutsche Norden im Verhältniß zum Süden arm an künstlerischen Capacitäten, und reicher dafür an kühnen Kaufleuten, Kriegern, Staatsmännern, aber vor Allem an Philosophen, Theologen und Schulmeistern aller Art geworden und geblieben.

Wer aber hätte die herrliche Natur besonders des südlichen Tyrols, und dazu den prachtvollen Menschenschlag be-

ständig vor Augen haben können, ohne sich alsbald zum Malen aufgelegt zu fühlen, wenn er mit reicher Phantasie und bildender Kraft begabt war? Nirgends nun in jenen gesegneten Thälern, wo die Wasser der Adria zurinnen, entfaltet die Landschaft einen grandioseren Zug als in jenem von der Rienz, Eisak, Etsch und Tagliamento eingeschlossenen Gebirgsbezirke, dem berühmten Dolomitenland mit seinen bald kühnen und abenteuerlichen, bald majestätischen Bergformen und den wunderbar reichen, allen Ueberfluß der Natur bergenden Thälern. Wenn man vom Brenner herabsteigend zuerst Rebe, Nußbaum und Kastanie am Wege sieht, öffnet sich das bisher enge Thal bald zu jenem weiten, amphitheatralischen Becken, das durch die Vereinigung des Pusterthales mit dem des Eisak gebildet wird, der schönen Heimat Fallmerayer's und Walter's von der Vogelweide, wo in der Tiefe inmitten lachender Fluren wir die fromme Stadt Brixen erglänzen sehen. Wir wenden uns dann links in's höhere und etwas rauhere, aber großartige Pusterthal, fahren an Bruneken und Lienz vorbei, bis die Wasser wieder abwärts rauschen und die Grenze von Italien und Kärnthen gleich nahe ist. Dort mitten unter den Dolomitenriesen, die aus sonnigen Wolkenschleiern durchblicken und aus den weißen Gletschern Silberfäden herabsenden, nur mehr wenige Meilen von den Stätten entfernt, wo auf der anderen Seite der vor uns thronenden Berge Titian's und Giorgione's, Palma's und Pordenone's Wiege stund, steht oben auf luftiger Höhe unter mächtigen Bäumen versteckt mit der wundervollsten Aussicht in's Thal hinab der einsame Bauernhof, wo Franz Defregger geboren ward. Derselbe gehört zur Gemeinde Tölsach. Im Anblick jener herrlichen Gebirgswelt, beim Hüten seiner Ziegen

sog dieser Künstler die tiefe Liebe zu seiner schönen Heimat ein, die ihn nun zu einem so unübertrefflichen Schilderer derselben gemacht hat. Kann es uns wundern, daß die Natur, die ihm hier als eine so liebevoll verschwenderische Mutter erschien, die ihn selber reich und kräftig gebildet emporwachsen ließ, wie sie ihm überall Bilder des Ueberflusses und der Pracht, der Liebe und Güte entrollte, auch fortan sein Ideal blieb?

Ihr verdankt er, daß kein Zug von Aermlichkeit und Kümmerlichkeit durch seine Bilder zieht, sondern innere und äußere Harmonie, die Freude am Dasein, eine reine, unverkümmerte, tief gemüthvolle, sonnige Welt sich in ihnen malt und sie zum Entzücken Aller macht. Geben sie uns doch gleichsam ein goldenes Zeitalter wieder, das harmlos froh und ungebrochen als ein Ideal des Glücks und der Zufriedenheit in unsere Welt hereinragt und dennoch Jedermann durch seine Wahrheit und Glaubwürdigkeit unwiderstehlich fesselt, das dabei einen ächt deutschen, männlichen, gesund kräftigen Zug hat, Homer und Theokrit unter der Lodenjoppe vereinigt. Denn wenn diese Natur des Bebauers Fleiß reichlich belohnt, so verlangt sie ihn doch auch, ja das Leben ist hier ein ununterbrochener Kampf gegen die tückischen Gewalten, welche die Segensfülle rund herum beständig zu zerstören drohen. Besteht das Eigenthümliche jener wunderbar grandiosen Thäler darin, daß sie die Ueppigkeit des Südens mit dem Ernst des Nordens in einer Weise vereinigen, wie kaum andere neben ihnen, so kann auch ein einziges Gewitter jene silbernen Bänder, welche die Gletscherwasser in ununterbrochenem Sturz bis in's Thal führen, so rasch anschwellen, daß sie verheerend alle Dämme zu durchbrechen und das Paradies in eine Wüste zu verwandeln drohen, wenn nicht die rascheste Entschlossenheit ihnen den Weg verlegt, un-

ermüdlicher Fleiß des Herrn [illegible]
[illegible]
[illegible]
[

eines Guldenzettels, wie sie damals nach 48 in Oestreich aus Mangel an Kleingeld überall zerschnitten wurden, so täuschend mit Bleistift nach, daß mein Vater, stolz auf meine Geschicklichkeit, mir einen 50-Guldenschein zum Nachzeichnen überließ, den ich in Ermanglung aller sonstigen Originalien mit unendlicher Mühe so ähnlich herstellte, daß unsere Nachbarn eine Wette mit einem Vetter, der Sonntags herüberkam, eingiengen, daß er ihn nicht von einem ächten unterscheiden könne. Er verlor die Wette, mein Ruhm wäre mir aber bald übel bekommen, denn irgend ein Uebelwollender, der davon gehört, gieng auf's Amt, um mich anzuzeigen, daß ich Banknoten nachahme, und mein Vater wurde alsbald hincitirt. Als Bürgermeister der Gemeinde und grundehrlicher Mann bekannt und geachtet, ward es ihm leicht, für seine Darstellung des Hergangs Glauben zu finden, aber ich, der viel Angst darob ausgestanden, verlor doch gründlich die Lust, Banknoten nachzuzeichnen. Ohnehin mußte ich bald nachher mein Viehhüteramt aufgeben und groß und stark, wie ich es war, beim Vater als Knecht arbeiten; da war ich dann Abends und selbst Sonntags viel zu müde, um meiner Leidenschaft zum Zeichnen noch viel nachhängen zu können.

„Als ich zweiundzwanzig Jahre zählte, starb mein Vater plötzlich in den besten Jahren und der schöne Hof fiel also mir zu. Das empfand ich nun bald als ein großes Unglück, denn ich war höchst ungeschickt in Allem, was Kaufen und Verkaufen, Erwerben und Zusammenhalten angeht. Jeder Viehmarkt, auf den ich zog, um mein Vieh loszuschlagen, junges anzuschaffen, bereitete mir eine Demüthigung und ließ mich übervortheilt heimkehren. Die Bauerschaft ward mir dadurch bald unsäglich verleidet. So ergriff mich denn das

damals in Tyrol graſſirende Auswanderungsfieber und ich beſchloß mit mehreren Altersgenoſſen, daheim Alles zu verkaufen und nach Amerika zu ziehen. Das gieng aber nicht ſo ſchnell, um ſo mehr als alle meine Verwandten über meine Thorheit ein fürchterliches Geſchrei anfiengen. Ich blieb indeß, gründlich angeekelt von meiner Exiſtenz, feſt und verkaufte zuletzt den Hof an einen Vetter. Die Genoſſen, die ich für die Auswanderung gehabt, hatten ſich inzwiſchen meiſt wieder eines Beſſeren beſonnen, und die, welche noch mit mir gegangen wären, behagten mir nicht. Da, allein und rathlos, fiel mir auf einmal wie der Blitz ein, ich könnte ja nach Innsbruck gehen und ein Bildhauer werden, was mir ja doch das Liebſte von Allem wäre, — denn von Malen wußte ich eigentlich gar nichts. Ich gieng zum Pfarrer, um ihn zu fragen, auch dem ſchien das wenigſtens immerhin noch klüger als die Auswanderung nach Amerika, um ſo mehr, als er den Profeſſor Stolz kannte, der dort an der Gewerbeſchule als Lehrer der Bildhauerei wirkte. Er gab mir alſo an dieſen eine Empfehlung mit und ich machte mich alsbald, obwohl bereits 24 Jahre alt, dennoch voll Freuden über den neuen Lebensberuf dorthin auf den Weg. Der Profeſſor nahm mich wohlwollend auf und war mit meinen Erſtlingsarbeiten ſehr wohl zufrieden, erklärte mir aber ſchon nach wenigen Monaten, ich thäte eigentlich beſſer, Maler zu werden, weil ich da mein Brod leichter verdienen würde und auch mehr Befähigung dazu zu haben ſcheine. Ich, der ich nun ſchon Kunſtwerke genug geſehen hatte, um einigermaßen zu wiſſen, was es mit der Malerei auf ſich habe, war damit ſehr einverſtanden, als er mir eines Tages vorſchlug, ihn bis nach München zu begleiten, da er gerade nach Bregenz oder Feldkirch reiſen müſſe,

um fertige Heiligenfiguren aufzustellen, und dabei München passiren werde. Er führte mich dort sofort zu Prof. Piloty, den er schon kannte, um mich demselben zu empfehlen. Es war dieß um das Jahr 1860, ich traf ihn also gerade an seinem Nero malend. Den Eindruck, den mir das mächtige Bild mit seinen herrlichen Figuren machte, werde ich Zeitlebens nicht vergessen, es war, als gienge mir eine neue Welt auf. Da ich noch meine Tyroler Lederhosen und den Gurt trug, schon so groß und alt war, sah mich Piloty sehr erstaunt an, war aber doch überaus freundlich und aufmunternd, obwohl er mich bei meinem Mangel aller Vorkenntnisse noch nicht aufnehmen konnte. Er wies mich vielmehr in die damals an die Kunstgewerbeschule angeschlossene Vorbereitungsklasse der Akademie, wo ich denn auch durch Direktor Dyk aufgenommen ward und zwei Semester gleichzeitig mit dem Ungarn Benczur sehr eifrig tagsüber arbeitete, überdieß dann noch Abends mich in der bekannten Privatanstalt Filser's im Aktzeichnen übte. — So bestand ich denn nach einem Jahre das Aufnahme-Examen in die Akademie sehr wohl und kam zu Prof. Anschüz in die Malklasse. Da gefiel es mir aber sehr wenig, der Unterricht taugte mir nicht und das Münchener Klima eben so wenig. Als mich daher ein allda weilender Freund einlud, nach Paris zu kommen und dort malen zu lernen, besann ich mich nicht lange und gieng hin. Der Sprache wenig mächtig und in der Akademie als Ausländer nicht aufgenommen, arbeitete ich für mich, ohne sonderlich weit zu kommen, sah aber doch eben sehr Vieles und bildete so meinen Geschmack aus. Nach fünfviertel Jahren, in denen sich wenigstens meine Gesundheit ganz hergestellt, verließ ich Paris wieder und kehrte nach München zurück, traf aber Piloty nicht,

der in Carlsbad war und erst in zwei Monaten wieder kommen sollte. Ich gieng derweil in meine Heimat, malte dort auf einer Alm den ganzen Sommer durch Studien und unzählige Portraits aller meiner Verwandten und Bekannten, ja fing sogar ein Bild an, einen Wilderer, der verwundet nach Haus zurückgebracht wird, während seine Frau gerade das Kind badet. Mit diesem kehrte ich im Herbst 64 nach München zurück, wo mich dann Piloty endlich aufnahm. Das Erstlingswerk aber, an dem ich schon fast ein Jahr gearbeitet, zerriß beim unvorsichtigen Trocknen am Ofen, und ich mußte es gleich von Neuem anfangen, ohne daß die Wiederholung so gut geworden wäre als das Original. Dieses ward erst später wieder zusammengeflickt."

Ich kann demselben das Zeugniß nicht versagen, daß es unseren Defregger eigentlich schon fix und fertig zeigt, so daß er in der Piloty'schen Schule kaum mehr etwas Anderes gelernt, als eine bessere Technik. Mit dieser fieng er dann sofort jenen Speckbacher an, der 1868 so großes Aufsehen machte und seinen Ruf begründete.

Wir sehen auf dem Bilde das in einem Dorfwirthshaus aufgeschlagene Hauptquartier der Insurgenten, wie eben, unter einer Schaar derselben, die vom Kampfe heimkehrt, der zwölfjährige Junge Speckbacher's mit dem Stutzen bewaffnet eintritt, um sich vor dem Vater zu entschuldigen, daß er trotz seines Verbotes sich an dem Ausmarsch betheiligt. Dieser steht aufrecht an dem mit Karten und Plänen bedeckten Tisch und blickt mit einer vortrefflich ausgesprochenen Mischung von Vaterstolz und fingirtem Zorn über die Uebertretung auf den schalkhaft demüthig bittenden Jungen, dem die Keckheit aus den Augen leuchtet, während die Kampfgenossen ihre Freude

an ihm haben und ihre Bitten mit den seinen vereinigen. — Die Charakteristik sämmtlicher Figuren ist so vortrefflich, ihr Ausdruck so lebendig, wahr und wohlthuend zugleich, daß man nicht weiß, welcher man den Vorzug geben soll. Es ist Alles so selbstverständlich und anspruchslos, daß man meint, die Szene könnte gar nicht anders ausgesehen haben.

Als mich eines Tages Piloty in seiner Schule herumführte, kamen wir, aus dem Zimmer tretend, wo Makart und Max zusammen arbeiteten, auch zu der mächtigen Gestalt des noch immer in seinen Lederhosen steckenden Tyrolers, der gerade an diesem Bilde arbeitete und den mir Piloty bereits als einen seiner talentvollsten Schüler vorstellte. Sei es nun, daß ich noch von der bezaubernden Erscheinung Makart's geblendet und zerstreut war, oder daß mir die außerordentliche Natürlichkeit der Figuren, wie die Anspruchlosigkeit der Technik nach der sinnverwirrenden Gluth Makart's nicht mundete, das Bild machte mir nicht mehr Eindruck als ein Trunk frischen Quellwassers, nachdem man eben Champagner genossen. Gerade das Beste erscheint einem ja so oft nur eben recht, ich gieng ziemlich gleichgültig weiter, und selbst als das Bild ausgestellt ward und unermeßlichen Beifall erntete, konnte ich jenen ersten Eindruck noch immer nicht los werden und verhielt mich kühl dagegen. — Ja noch heute begegnet es einem fast bei jedem neuen Bilde des Meisters, daß es zunächst weniger, und dann erst nach und nach immer besser gefällt, bis man zuletzt herausfindet, daß es besser sei als alle anderen seiner Gattung. Unstreitig rührt dieß eben von jener Anspruchlosigkeit und schlichten Wahrheit des Ausdrucks her, die blos die Sache und nichts als diese gibt, ohne alle jene Bravour, welche den Accent auf Nebendinge legt. Dazu

kommt, daß weder der Vortrag sehr elegant, noch die Farbe bestechend ist, es gibt viel feinere Coloristen, eben so gute Zeichner als Defregger, und nur in der Wahrheit der Charaktere und ihres Ausdrucks wird er so selten erreicht, nie überboten.

Gleich das nächste bedeutendere Bild, wo er nach einigem Schwanken in das Fahrwasser einlenkte, in dem er fortan die größten Triumphe erringen sollte, ist hiefür charakteristisch. Es war eine „die Brüder" betitelte Composition, die uns in eine wohlhäbige Tyroler Bauernstube führt, wo wir den vom Gymnasium in die Ferien zurückgekehrten ältesten Sohn vor uns haben, einen frischen Burschen von 14 Jahren, dem bei seinem Eintreten ins Vaterhaus sein jüngstes, während seiner Abwesenheit zur Welt gekommenes Brüderchen vorgestellt wird. Die wohlwollend überlegene Art, wie der gereifte ältere den kleinen Bruder betrachtet, und die halb trotzige Neugier, mit welcher der Säugling Jenen mißt, ist unvergleichlich gegeben, ebenso wie die Freude der Schwestern in ihrer Mischung von Neugier, Respekt und Zärtlichkeit für den heimgekehrten, so hübsch städtisch herausgeputzten Studenten. Es war hier eine wahre Apotheose der Reinheit und Schönheit des Familienlebens mit einer Tiefe der Empfindung und doch ohne jede Sentimentalität, vielmehr voll des frischesten Humors gelungen, die geradezu entzückend wirkten, das Gemüth in seinem Innersten berührten, weil jeder einzelnen Figur der höchste Grad von Glaubwürdigkeit sowohl für sich als im Verhältniß zu allen anderen innewohnt, so daß man ein Ideal des reinsten Glückes vor sich verwirklicht glaubt. — Diesem Bilde voraus gieng der Ringkampf, eine meisterhafte Darstellung einer solchen Szene, die wiederum ein besonderes Interesse

gewinnt durch das Verhalten des Publikums, das diesem olympischen Spiel in einer Scheuer zusieht. Die Kämpfer haben sich noch nicht erfaßt, sondern lauern auf den Moment, es zu thun, wenn der Gegner eine Blöße giebt, und die Spannung der Zuschauer ist ebenso glücklich als mannichfach nüancirt.

Inzwischen war der Maler, der sich eben verheirathet und in einem München benachbarten Dorfe ein Häuschen gekauft hatte, von einem Unglück befallen worden, das seiner verheißungsvollen Thätigkeit ein höchst tragisches Ziel setzen zu wollen schien. Ein heftiger Gelenksrheumatismus hatte sich in den Fuß gesetzt und ihn so gelähmt, daß er zwei Jahre lang sich nicht rühren, nur auf dem Sopha liegend malen konnte. Er hatte um diese Zeit ein großes Altarbild für die Pfarrkirche seiner Heimat angefangen, und das Uebel durch das Auf- und Absteigen vom Gerüst erst recht verschlimmert, so daß er es in Bozen, wohin er des milderen Klima's wegen gezogen war, liegend fertig machen mußte. Es stellt eine heilige Familie dar, die Madonna mit dem auf ihrem Knie stehenden Christusknaben auf dem Throne sitzend, Joseph in alten Schriften blätternd ihr zu Füßen. Der Kopf der Mutter ist von einer Reinheit und Schönheit des Ausdrucks und zugleich von einer Lebenswärme, daß er unmittelbar an Gian Bellin's liebenswürdige Schöpfungen erinnert, ein Meisterwerk, das nur darum kein Aufsehen machte, weil es von Bozen unmittelbar nach Dölsach gieng, also zu Niemandes Kenntniß gelangte. Als ich eine Photographie davon sah, da einmal nach acht Jahren der Maler bei Feststellung der Chronologie seiner Bilder auch dieses erwähnte, so ward ich von der Schönheit dessen, was er in diesen Kopf zu legen verstanden,

ſo gepackt, daß ich nicht umhin konnte, zu bedauern, daß er nicht öfter dieſen Weg betreten. — Unſtreitig hat er etwas von dem erregten Gefühl dieſer zweijährigen Leidenszeit, in der ihn nur das Vertrauen auf göttliche Hülfe aufrecht zu erhalten vermochte, in's Bild hineingemalt. Sie ſollte ihm nun endlich werden, das Uebel, das die berühmteſten Aerzte in München nicht zu heben vermocht, wich in acht Tagen der Anwendung des Baunſcheidtismus durch einen Bauern ſeiner Bekanntſchaft. Wohl nicht ohne die Mitwirkung des herrlichen Klimas der Stadt am Eiſak, in der er jetzt noch zwei Jahre blieb und eine Folge ſeiner herrlichſten Bilder malte, welche die ganze Luſt der Geneſung, die Wonne der wiedererlangten Kraft ausſprechen.

Zunächſt die italieniſchen Bettelmuſikanten, zwei Ciucciaren-Kinder, die unter der Hut des Vaters an einer Tyroler Bauernfamilie durch ihren Geſang und Guitarregeklimper die Macht der Töne erproben. Die mannigfach reizend nüancirte Wirkung dieſes Kunſtgenuſſes auf die Kinder und die Alten iſt mit des Meiſters gewöhnlichem, oder beſſer, ſehr ungewöhnlichem Talent geſchildert, jede Figur in Individualiſirung und Ausdruck gleich wahr und gleich verſchieden von allen andern. Man ſehe ſich z. B. auf dieſem Bilde an, wie das einfache Motiv des Zuhörens in den ſieben oder acht Gliedern der Bauernfamilie — für jedes Einzelne, immer wechſelnd je nach der individuellen Verſchiedenheit ſo ganz charakteriſtiſch wiedergegeben iſt —, welche Stufenleiter vom blöden Staunen des jüngſten Kindes an durchlaufen wird bis zu dem behaglichen Lächeln der Alten und dem intelligenten, verſtändnißvollen Lauſchen der ſchönen älteſten Tochter, die den Haushund zurückhält; dann weiter, wie die beiden italieniſchen Kinder in

ihrer schmutzig zerlumpten, herabgekommenen Erscheinung, in ihrem handwerksmäßig schreienden Vortrage doch immer noch eine unzerstörbare Erinnerung an die alten Trösterinnen der Menschheit, die Poesie und Schönheit, in ihren klassischen Zügen, in ihren dunkeln Ahnung dessen tragen, was sie singen, — stark genug, um selbst auf diese Bauernfamilie noch wie eine Offenbarung aus einer höheren Welt zu wirken. Man konnte überhaupt die beiden Nationen gar nicht geschickter und wahrer einander gegenüber stellen, die naive Gesundheit der einen, den herabgekommenen Adel der anderen nicht einfacher und rührender, ohne die leiseste Spur von Tendenz schildern!

Größer und ausführlicher ist der „Ball auf der Alm", auf dem wir, wohl an einem Sonntag Abend, wo sich die Aelpler aus verschiedenen Hütten gerne zu Zitherspiel und Tanz versammeln, auch eine solche Gesellschaft, durch verschiedene Besuche von Jägern und Holzknechten verstärkt, beisammen sehen. Der Senior der Letzteren, sichtlich ein kreuzfideles Haus, hat eben gescholten, daß es mit den Jungen so gar nichts mehr sei, daß sie nicht einmal mehr tanzen könnten, absonderlich das Schuhplattln — ein besonders künstlicher Tanz — gar nicht mehr verständen. Wahrscheinlich hat man ihn gereizt und so will er's ihnen jetzt noch zeigen, wie er's so gut gekonnt, und tritt eben unter dem Jubel der Anderen mit der hübschen Sennerin schnalzend und hüpfend an. Die Gebärde des schelmischen Einverständnisses, mit der die Sennerin dabei nach den Uebrigen zurückblickt, wie die Mannigfaltigkeit im Ausdruck der Letzteren sind unübertrefflich, das Ganze von einem harmlos unschuldigen Humor, der um so unwiderstehlicher auf den Beschauer wirkt, als das Talent der Dar-

stellung sich genau in derselben anspruchslosen und wahren Weise äußert.

Technisch ab und zu vielleicht noch vollendeter, wenn auch nicht so das tiefste Gemüth berührend, erblicken wir den Meister im „Preispferd" oder der Rückkehr vom Münchener Oktoberfest. Das figurenreiche Bild gehört ohne Zweifel zu seinen sorgfältigsten Arbeiten und hat besonders jenen Reichthum von an sich schon eben so wahr empfundenen, als der Lage überraschend entsprechenden Charakteren. Zu diesen zählt hier in erster Linie die Hauptperson des Bildes, der glückliche Renner selber. Seines Zeichens ein dicker, schwerfälliger, wohlgenährter Karrengaul, zeigt er, obwohl schön geschmückt mit rosenrothen Schleifen, in seinem Gliederbau doch nur eine überaus entfernte Verwandtschaft mit seinen arabischen Vettern. Im stillen Bewußtsein seines Verdienstes steht er als Held des Tages ebenso anspruchslos als unverkennbar wohlgefällig, in süße Erinnerungen an genossenen Haber oder gesehene Stuten verloren, umdrängt und bewundert vom halben Dorf, breitbeinig in der Mitte der Gasse. Man denkt unwillkürlich an Heine's knorrigen Fichtenbaum, der von einer schlanker Palme träumt und dabei eben so einfältig ehrlich, so gar nicht distinguirt aussah wie unser Rappe. Neben ihm, ihn führend, der Stallknecht, mit höchst glücklichem Gesicht, da er es ist, der den stolzen Sieger so herausgefüttert, daß er alle vierbeinigen Mitbewerber hinter sich gelassen. Ebenfalls mehr durch Seelen- als durch Formenschönheit glänzend, wie sein habervertilgender Zögling, erzählt er die Mythe vom großen Erfolge desselben den Umstehenden, die von den Blumen seiner Beredsamkeit nicht wenig erbaut scheinen. Er ist um so gehobener, als er bei dieser Gelegenheit der Aufmerksamkeit der

vornehmsten Bauern gewürdigt wird, von denen aber der Eine eben mit boshafter Genugthuung eine gefährliche Stelle am Hufe des Preisträgers wahrnimmt, während ihm gegenüber der Schmied, mit Ueberlegenheit die Achseln zuckend, den ihn Umstehenden zu sagen scheint: nun, die haben auch einmal wieder mehr Glück als Verstand gehabt! Hinter dieser trefflichen Gruppe sehen wir den Zug der Zurückkehrenden, einen strammen Bauern mit der blau-weißen Preisfahne an der Spitze, als Besitzer des Gekrönten leuchtend von Stolz, um sie herum ein Schwarm bewundernder Kinder, junger Burschen und Mädchen, die uns die Erfindungskraft des Malers wiederum in jener Unerschöpflichkeit und Naturwüchsigkeit zeigen, die uns allemal sein letztes Bild als sein bestes erscheinen lassen.

Am auffallendsten bekundete sich der Fortschritt in der Entwicklung des Künstlers an dem in Bozen 1873 entstandenen berühmten „letzten Aufgebot". Nachdem die Jungen schon längst alle fort aus dem Dorf, ziehen jetzt auch die Alten, soweit sie noch waffenfähig, in den Kampf zur Vertheidigung der Heimat gegen die fremden Eindringlinge. Ein mächtiger Bauer, ein wahrer Hühne, führt die auf die primitivste Weise mit Sensen und Dreschflegeln bewaffnete Schaar, auf deren Gesichtern die todesmuthige Entschlossenheit mit solcher Energie ausgeprägt ist, daß sie uns trotz ihres buntscheckigen Aussehens dennoch den ergreifendsten Eindruck macht; ihn verstärkt noch der stumme Schmerz der sie abziehen sehenden Frauen, das scheue oder bang erstaunte Wesen der Kinder — die Szene zeigt uns die ganze Schwere eines solchen Volkskampfes auf so wahrhaft erschütternde Weise, daß es uns durch Mark und Bein geht. Hier erreicht auch die Zeichnung

bereits eine großartige Meisterschaft wie nie vorher, und nur was die Färbung betrifft, so konnte der Maler die Buntheit des Etschländer Costümes bei den vordersten Figuren nicht ganz überwältigen. Um so besser ist das Helldunkel der Dorfgasse hinter der Schaar, in der die Kinder und Frauen wie verschüchterte Schafe zusammengedrängt den Abziehenden nachblicken. — Sonst entstunden noch in Bozen „das Mittagsgebet", wo dem Jüngsten der Familie das Beten gelehrt wird, „der Sonntagnachmittag", an dem der Vater am Ofen sitzend den Buben das Fuhrwerk herrichtet, die Schwestern zusehen, lesen, u. A. m.

Der Maler schien jetzt auf der Höhe seines Ruhms und seiner Kraft, kehrte genesen nach München zurück, wo er sich bald nachher in der einsamen Königinstraße ein Häuschen mit großem Garten dahinter kaufte, in dessen Mitte das Atelier steht, aus dem nun in raschester Folge eine Menge Bilder hervorgiengen, die alle die gleichen Eigenschaften tiefsten Gemüths bei steigender Gediegenheit der Ausführung zeigen und von denen ich nur die bedeutendsten erwähnen will.

Es kann nichts einfacheres geben als die Fabel dieser Gemälde. Ganz charakteristisch für den hohen Flug unserer heutigen Muse zeigt uns das erste eine Hunde-Tragödie. Schuld und Strafe sind bei dem Dackerl gleich deutlich ausgesprochen, der höchst ungalant eine Gans todtgebissen. Ohne Zweifel entspricht es der realistischen Richtung, daß sich unsere Malerei gerade jetzt so viel mit wirklichen Gänsen zu schaffen macht, ohne die allegorischen darüber zu vernachlässigen. Das arme Opfer wird blutbefleckt von der einen Tochter des Hauses als öffentlicher Anklägerin emporgehalten, um die sich die ganze Familie als Geschwornengericht versammelt — mit und ohne

Schuhe und Hosen. Dackerl ist bereits verurtheilt, wie wir an der strengen Miene der Hausfrau sehen, die sich schon seit längerer Zeit in die Rolle eines weiblichen Rhadamantus eingelebt haben dürfte. Der mit dem jüngsten Enkel am Ofen sitzende Großvater nimmt als Austrägler ohne moralische Verantwortlichkeit die Sache weniger schwer, vielleicht in Aussicht des Sonntagsbratens, den die Ermordete unzweifelhaft liefert. Um so entschlossener scheint der mit dem Stock hinter sich den Dackerl harcelirende Hausvater ein Exempel zu statuiren, während der Verbrecher selber, sich seiner Schuld wohl bewußt, winselnd und wedelnd sein Geschick abzuwenden sucht. — Richten wir von diesem krummbeinigen Patron den Blick auf die ganze durch seine Unthat aufgeschreckte Gesellschaft, so finden wir sie vom Maler wieder mit der alten unfehlbaren Sicherheit charakterisirt, jedes an sich anders, und auch von verschiedenen Empfindungen belebt, aber alle gleich sehr der Lage entsprechend wahr und naiv ausgesprochen. Dabei hat das in München entstandene Bild eine Tiefe, Wärme und feine Harmonie der Farbe, die uns alsbald zeigt, daß selbst ein Defregger an der Isar leichter im Geleise bleibt als in Bozen. Nicht überall so glücklich ist die Composition, wie z. B. der strafende Hausvater selbst wohl sehr wahr, aber nicht malerisch, oder was dasselbe ist, schön gedacht erscheint.

Ein anderes Bild zeigt uns in rauchiger Sennhütte die beiden blutjungen Sennerinnen, die dem Zitherspiel eines prächtigen Jägers lauschen, der wohl von den nächsten Bergen in Heimgarten gekommen. Die jüngere der beiden geht ganz in der unbefangenen Freude an der Musik auf und möchte am liebsten gleich tanzen, während die hinter ihr stehende ältere blasse Brünette deutlich die keimende Neigung für den in den

Tönen schwelgenden Zitherspieler selber zeigt. Das Mädel ist dabei aber von einer eben so ächt bäurischen als bezaubernden Schönheit, die durch die aufsteigende tiefere Empfindung neben der Harmlosigkeit der anderen einen unendlichen Reiz in das überdieß auch sonst sehr glücklich componirte Bild bringt. — Ein wahrer Strom von frischer, eben so beglückender als reiner Empfindung zieht durch dieses naive Herzensgemälde, das uns den ganzen Zauber der goldnen Zeit junger Liebe durch's Gemüth ziehen läßt. Es wird dadurch zu einer in seiner Art unzweifelhaft klassischen Leistung, und zwar gerade weil man sich nach ähnlichen in der anerkannt klassischen Kunst, wenigstens derjenigen der Niederländer, ziemlich vergebens umsieht.

Die reizendste dieser Familienszenen ist aber „der Besuch", den zwei hübsche junge Bäuerinnen bei einer neu verheiratheten Freundin abstatten, die mit Stolz ihr erstes Kind zeigt, das von ihnen mit einer Feige beschenkt wird. Die fröhliche Theilnahme der Gäste, die Behaglichkeit des Vaters, die Seligkeit der Mutter, das ist mit so unübertrefflicher Wahrheit, so tiefer Liebenswürdigkeit und Lauterkeit der Empfindung dargestellt, daß man fast an Rafael's Jugendbilder erinnert wird durch die gesunde Süßigkeit des Ausdrucks, von welchen nur die mannigfaltigere Nüancirung, sowie aber auch der geringere Formenadel einen Unterschied bekunden, die Lebendigkeit ist so groß, daß man das Schäkern der beiden Mädchen mit dem Kinde zu hören glaubt. Sie bewundern wir auch bei dem Besuch des Naturforschers, dann dem der Wilderer in der Sennhütte, wie noch bei vielen anderen kleineren Bildern, die der Meister mit beneidenswerther Leichtigkeit schuf.

Im Jahr 1876 ward dann das Gegenstück des letzten

Aufgebots „die Rückkehr der Sieger" fertig. Wie beim Aufgebot finden wir uns wiederum in einer jener engen und malerischen Dorfgassen, die für Südtyrol so charakteristisch sind. Rechts und links haben sich Frauen und Kinder, Alte und Krüppel aufgestellt, um die heimkehrenden Männer zu begrüßen, die sammt und sonders ausgezogen waren, um den Feind abzutreiben, und jetzt, die prächtige Gestalt des ernsten, wohl künftige Kämpfe bedenkenden Hauptmanns, Trommler und Schwegelpfeifer hinter sich, an der Spitze, eine eroberte Kanone und einen Adler, wie eine Anzahl Gefangener in der Mitte, freudestrahlend zurückkehren, die jungen Burschе jubelnd, die älteren Männer schon ernster, doch meist in stolzem Trotz. So sehen wir, unmittelbar hinter dem Hauptmann, links einen Burschen, der fröhlich sein Mädchen begrüßt, während sie ihm in stiller Seligkeit die Hand drückt mit jenem schlichten gehaltenen Wesen, das unmittelbar zum Herzen geht. Vor ihr steht aber ein armes Kind, das noch gar nicht recht weiß, um was es sich handelt, und doch in seinem verschüchterten Staunen noch viel hinreißender gegeben ist. Rechts hinter'm Hauptmann jauchzt, die Fahne mit dem rothen Tyroler Adler triumphirend schwingend, der Träger derselben mit solch kräftigem Bauernjubel, daß man gleich mitthun möchte. Vielleicht die schönste Figur des Bildes ist ein köstlich erfundener Pfeifer, der mit den Augen einem Mädchen winkt, das inmitten einer großen Gruppe Harrender offenbar auf den Sepp gewartet. Die Geberde, mit der er sich trotz alles inneren Jubels zum Fortpfeifen zwingt, ist von nicht minder unwiderstehlicher Komik, wie die ernste Würde, mit welcher der sehr häßliche Tambour nebenan sein Kalbfell bearbeitet, die deutlich zeigt, welch großen Antheil er demselben an dem glücklichen

Erfolge zuschreibt. Man kann kaum genug die Sicherheit des Malers bewundern, der den Accent immer auf den richtigen Fleck legt, nie ein Beiwerk zu stark betont, mit hoher Meisterschaft Alles unter den Tisch wirft, was von der Hauptsache abziehen könnte, für diese aber nöthigenfalls durch alle möglichen Mittel, mit allen Reizen geistreichen Vortrags, kleiner artistischer Feinheiten zu fesseln weiß. Dabei ist nicht nur die Zeichung elegant, alle Verkürzungen vortrefflich, sondern jeder sieht auch genau dahin, wo er hinsehen soll, weßhalb bei ihm z. B. niemals die Menschen, die miteinander sprechen wollen, etwa aneinander vorbeischauen, was bekanntlich bei Anderen so oft der Fall ist und der Lebendigkeit so großen Eintrag thut.

Daß, wie verführerisch und blendend der rein malerische Reiz bei Bildern auch sei, er doch niemals der nachhaltigen Wirkung schöner, tiefer und seelenvoller Empfindung auf die Länge die Waage zu halten vermöge, lehrt uns wieder einmal diese „Rückkehr". Ganz naturalistisch d. h. mit der ausgesprochensten Benützung jeder Zufälligkeit wird das Gemälde doch dadurch beinahe zu einem historischen erhöht, weil der Maler jede Hauptfigur mit so merkwürdiger individueller Wahrheit ausgeprägt, daß sie ein typisches Aussehen erhält. Er versteht die Natur der Tyroler Bauern, aus deren Mitte er hervorgewachsen, so bis in's innerste Herz hinein, weiß sie mit solcher künstlerischer Kraft und Weisheit wiederzugeben, daß dadurch seine Bilder eine packende Unmittelbarkeit, eine überzeugende Macht erhalten, wie kaum irgend welche andere. Dabei breitet der ideale Zug, das tiefe Gemüth, die in ihm selber leben, einen seelenvollen Zauber über dieselben, der sie uns unwiderstehlich in's Herz schmeichelt, man liebt und

glaubt darum nur um so fester an die so geschilderten Menschen. Nicht minder weiß man nie, was gelungener an seinen Figuren ist, die ganze Anlage der Individualität, oder ihr momentaner Ausdruck. — Es ist ein wahres Glück, daß dieses Bild für die Berliner Nationalgalerie erworben ward, für die es um so besser paßte, als der Maler dabei offenbar durch die Rückkehr der Sieger 1871 in ihre heimischen Dörfer beeinflußt ward, die im bayrischen Gebirg fast überall zu ähnlichen Szenen führte, wie er sie hier darstellte.

Hatte er also bewiesen, daß ihm mit der Höhe der Aufgabe allemal auch die Kraft entsprechend wuchs, so war es nur natürlich, daß jetzt nach der Vollendung dieses Bildes in Defregger der Gedanke aufstieg, doch auch wiederum einen Griff in die Geschichte wirklich historischer Personen und zwar des Nationalhelden Andreas Hofer selber zu versuchen, dießmal aber, der Würde des Gegenstandes entsprechend, zur lebensgroßen Darstellung zu greifen. Zu diesem Behufe malte er einstweilen eine Reihe Studienköpfe, die wohl mit zum Besten gehören, was er gemacht, weil er hier eine Tiefe und Kraft des Tons, eine Energie der Modellirung erreichte, die nur vom großartigen Ernst der Auffassung überboten wurden. Dann gieng er nach Mantua, um den Schauplatz seines Bildes zu sehen und dehnte die Reise bis nach Rom aus, sah also zum erstenmal Italien. Die Ausführung des „Hofer" selber aber ward zunächst noch unterbrochen durch eine Anzahl kleinerer Compositionen, zu der er fortwährend gedrängt ward. So entstund jetzt das am meisten humoristische seiner bisherigen Bilder, „die Brautwerbung". In einer wohlhäbigen Bauernstube Süd-Tyrols, wo eine stattliche Wittwe mit drei hübschen Töchtern an der Arbeit sitzt, sind eben Vater und

glaubt darum nur um so fester an die so geschilderten Menschen. Nicht minder weiß man nie, was gelungener an seinen Figuren ist, die ganze Anlage der Individualität, oder ihr momentaner Ausdruck. — Es ist ein wahres Glück, daß dieses Bild für die Berliner Nationalgalerie erworben ward, für die es um so besser paßte, als der Maler dabei offenbar durch die Rückkehr der Sieger 1871 in ihre heimischen Dörfer beeinflußt ward, die im bayrischen Gebirg fast überall zu ähnlichen Szenen führte, wie er sie hier darstellte.

Hatte er also bewiesen, daß ihm mit der Höhe der Aufgabe allemal auch die Kraft entsprechend wuchs, so war es nur natürlich, daß jetzt nach der Vollendung dieses Bildes in Defregger der Gedanke aufflieg, doch auch wiederum einen Griff in die Geschichte wirklich historischer Personen und zwar des Nationalhelden Andreas Hofer selber zu versuchen, dießmal aber, der Würde des Gegenstandes entsprechend, zur lebensgroßen Darstellung zu greifen. Zu diesem Behufe malte er einstweilen eine Reihe Studienköpfe, die wohl mit zum Besten gehören, was er gemacht, weil er hier eine Tiefe und Kraft des Tons, eine Energie der Modellirung erreichte, die nur vom großartigen Ernst der Auffassung überboten wurden. Dann gieng er nach Mantua, um den Schauplatz seines Bildes zu sehen und dehnte die Reise bis nach Rom aus, sah also zum erstenmal Italien. Die Ausführung des „Hofer" selber aber ward zunächst noch unterbrochen durch eine Anzahl kleinerer Compositionen, zu der er fortwährend gedrängt ward. So entstund jetzt das am meisten humoristische seiner bisherigen Bilder, „die Brautwerbung". In einer wohlhäbigen Bauernstube Süd-Tyrols, wo eine stattliche Wittwe mit drei hübschen Töchtern an der Arbeit sitzt, sind eben Vater und

beiden Gegner einer den Andern über den Tisch wegzudrücken suchen. Wie bei allen Bildern des Meisters ist auch hier der Ausdruck gut, die Ausführung dagegen dießmal etwas flüchtig.

Um so ernster nahm er es aber jetzt mit seinem „Andreas Hofer", den er in wenigen Monaten beendigte. Wir sehen den Sandwirth von seinen Landsleuten, die sich um ihn drängen Abschied nehmend, fest und gefaßt, aber mit einem Ausdruck, der ziemlich genau jenem letzten Brief entspricht, in dem es heißt: „Ade, du schnöde Welt!" Er tritt begleitet von Wachen aus einem Thor der Festung, zu welchem Ende, zeigt uns das rechts an der Mauer aufgestellte, ihn offenbar erwartende Peloton französischer Grenadiere und der ihm folgende Priester. Blaß, aber ruhig, sieht man die innere Bewegung nur an der krampfhaften Art, wie er die ihm entgegengestreckten Hände seiner weinenden, zum Theil vor ihm niedergeworfenen Mitkämpfer drückt. Bei diesen aber ist der Schmerz und die Liebe, mit der sie an dem Führer hängen, mit einer ergreifenden Energie ausgesprochen, die der düsteren Szene vollständig das Herzzusammenschnürende giebt, das ein solcher Abschied auf ewig heischt. Die coloristische Stimmung erhöht dasselbe in nicht geringem Grade; da Hofer aus dem Thorweg eines Festungswalles tritt, so entsteht hinter ihm eine nahezu die Hälfte des Bildes einnehmende Masse Dunkels, in welchem der ihm folgende Menschenknäuel verschwindet, so daß man nur die vordersten erkennen kann. Diese sind aber mit großer an die Spanier erinnernden Energie gemalt. Die Zeichnung der lebensgroßen Figuren ist mit sicherer Meisterschaft bewältigt und die größte Naturwahrheit mit derjenigen Unterordnung des Details vereinigt, wie sie die Würde eines solchen Moments verlangt. Das Bild hat also allerdings Styl,

d. h. alle Theile sind in vollendeter Harmonie unter sich und mit dem Gegenstand der Darstellung, wie es denn zu den größten Vorzügen des Künstlers gehört, daß er niemals das Unwesentliche ungebührlich betont, sondern seine Unterordnung vortrefflich versteht. Gleich allen Bildern Defregger's liegt indeß auch hier das Hauptverdienst in der Charakteristik. Niemand wird bei seinem „Hofer“ im Zweifel sein, daß das kein gewöhnlicher Bauer ist, der da erschossen werden soll, sondern ein Mann, der eine große Rolle in den Geschicken seines Vaterlandes gespielt und sie jetzt eines ächten Helden würdig zu Ende führt. Das Heroische, die angeborne Seelengröße, die wir an der Gestalt des Sandwirths auch heute noch bewundern, ist ebensogut ausgesprochen, wie daß dieser Mann keineswegs durch die Ueberlegenheit seiner Intelligenz, sondern die Kraft seines Charakters, seine Fähigkeit schwärmerischer Begeisterung Andere mit sich zu ziehen, die Massen an sich zu ketten verstund. Daß das ein Märtyrer ist, der mit fraglosser Treue für sein Ideal stirbt, und kein Mensch, der irgend etwas zu bereuen oder zu sühnen hat, darüber bleiben wir auch nicht einen Augenblick ungewiß, er gewinnt dadurch sofort unsere Theilnahme und Bewunderung. Die Vereinigung schlichten, kindlich naiven Wesens und eines starken Pathos, unerschütterlichen Muthes, wie sie den seltenen Reiz dieser historischen Figur ausmacht, ist Defregger vollständig wiederzugeben gelungen. Nicht minder trefflich sind die alle Abstufungen des Alters und Charakters zeigenden Landsleute Hofer's in ihrem Schmerz nüancirt. Der Erfolg des Bildes auf der Berliner Ausstellung von 1878, wo es zuerst erschien, war denn auch der glänzendste, es galt alsbald als die Perle derselben, stellte alles Andere in Schatten.

Auch hier traf wieder ein, was man fast regelmäßig bei dem Meister beobachtet, dessen Bilder in der Anlage entfernt nie so viel versprechen, als sie später halten. Obwohl mit großer Schnelligkeit produzirend, ist er doch ganz und gar kein Improvisations- oder Skizzirtalent, vielmehr wird er schöpferisch erst da, wo Andere dumm werden, dem Modell gegenüber, da verklärt sich ihm die gemeine Wirklichkeit sofort zu etwas viel Höherem und Besserem, und er versteht meisterhaft, von der Natur nur eben das zu nehmen, was in sein Bild paßt. Gerade das, was Anderen am schwersten wird, der Ausdruck, geräth ihm am leichtesten, er ist oft schon von allem Anfang an unübertrefflich da.

Wie Defregger überhaupt der naivste unter den gegenwärtig lebenden Künstlern, so ist auch das idealisirende Moment stärker bei ihm, als z. B. bei Passini, ja selbst bei Knaus. Er ist der entschlossenste Optimist von allen Malern, die ich überhaupt kenne, da er nie eine eigentlich widerwärtige Figur in seinen Bildern bringt, weder Laster noch Gemeinheit für ihn vorhanden zu sein scheint. Das Böse existirt für ihn nicht einmal als Gegensatz des Guten, dadurch wird seine Welt trotz aller Realität doch eine durchaus ideale. Sie beglückt uns um so tiefer, als das nicht etwa System und Spekulation ist, sondern mit der angebornen Arglosigkeit und Reinheit, jener Jungfräulichkeit eines Charakters zusammenhängt, an dessen innerlicher Hoheit nichts Unreines und Gemeines haften bleibt, welch männlicher Energie er sonst auch fähig sei. Darum erscheint Defregger auch in ungewöhnlichem Grade zum religiösen Maler prädestinirt und ich bin überzeugt, daß er hier nicht weniger auf seinem Felde wäre, als auf dem, das er jetzt bebaut. Aber auch auf diesem

wirkt er ſchon meiſt ganz religiös, indem er uns den Glauben an das Edle in der menſchlichen Natur ſtärkt und wiederherſtellt, uns tiefer dadurch beglückt, als es den meiſten Kunſtwerken Anderer gelingt. Dieß iſt denn auch das Geheimniß ſeiner raſch errungenen Popularität, die noch ſtets im Wachſen begriffen erſcheint, da keine Form des Schönen anziehender wirkt, als das Unbewußte.

XI.

Wilhelm von Kaulbach.

Wer ist ein großer Künstler? Derjenige, welcher nicht nur ein echtes Talent ausgebildet hat, sondern auch ein großer Mensch ist. Er muß es sein, weil nur ein solcher die Dinge groß anzusehen und zu behandeln die Fähigkeit besitzt. Daß dieß nun aber immer und überall geschehe, ist weder der Fall, noch überhaupt nothwendig; nicht daß er zu Zeiten so alltäglich sein kann wie die Kleinen, sondern daß er mit der wachsenden Höhe der Aufgabe Schritt zu halten vermag, das macht den Helden, den großen Mann.

Wer ist aber ein klassischer Künstler? Ein solcher muß nicht nur der Form soweit Meister sein, daß sein Werke schon dadurch, abgesehen vom Inhalt, ein bleibendes Interesse behalten; er muß nicht etwa blos den Charakter der Größe zeigen, sondern er muß, ob groß oder klein, vor Allem in seinen Schöpfungen die tiefste Eigenthümlichkeit, das innerste Empfinden der Nation und der Zeit, der er angehört, aussprechen. Er muß endlich seines Volkes Gemüth dadurch mächtig bewegt haben, also populär geworden sein. Und es bleiben: denn gewesen sind es zu allen Zeiten viele, geblieben bekanntlich sehr wenige, weil die meisten blos durch

den Reiz der Neuheit fesselten und verblüfften, dem jeweiligen Geschmack, gewissen Richtungen und Bedürfnissen, ja Schwächen der Periode entsprachen, ohne doch den Kern ihres Empfindens treffen, oder der Form ihrer Kunstwerke jenen spezifischen Gehalt von absoluter Schönheit geben zu können, der ihnen allein Dauer zu sichern vermag. Ein Retzsch, ein Ramberg, Chodowiecki und hundert andere Manieristen sind sehr populär gewesen, wie in der Literatur ein Kotzebue, Jean Paul, Zschokke, ohne sich erhalten zu können.

Nicht minder treffen wir eine ganze Reihe von Künstlern, die mehr oder weniger den Charakter wirklicher Größe tragen, ohne doch jemals volksthümlich werden zu können, weil sie jenen Kern des nationalen Empfindens nicht zu treffen, ihre edle Form nicht mit echtem Leben zu durchdringen verstanden. Carstens, Wächter, Schick, Genelli, Rahl gehören unzweifelhaft in diese Reihe; sie behalten darum gleich den Giotto, Mantegna u. a. m. nur einen kunsthistorischen Werth, eine relative Bedeutung. Andererseits finden wir eine Gruppe Künstler, denen man das Epitethon der Größe kaum zuerkennen, oder von denen man blos sagen kann, daß sie im Kleinen groß seien, und die doch unzweifelhaft klassisch, d. h. nicht nur Lieblinge der Nation sind, sondern es menschlichem Ermessen nach auch bleiben werden. Dahin sind L. Richter, Menzel, Knaus, Passini nebst noch manchen anderen unter den modernen Deutschen zu rechnen.

Ohne Zweifel kann man sogar bei Cornelius darüber streiten, ob er nur den großen oder den wirklich klassischen Künstlern zuzuzählen sei. Denn bis jetzt fehlt gewiß noch viel daran, daß er auf den Geschmack und die Denkungsart seines Volkes auch nur einen Theil jenes ungeheuern Ein-

flusses ausübte, den wir einen Lessing, Göthe, Schiller, einen Mozart, Beethoven oder jetzt Wagner noch täglich ausüben sehen.

Volksthümlich kann aber ein Meister fast nur durch die vervielfältigenden Künste werden, ohne die Photographie wäre es auch Kaulbach kaum geworden. Sind dies rein äußerliche Gründe, so erscheinen sie doch beinahe ausreichend, die Sache zu erklären; haben sie ja selbst einen so formvollendeten, so sinnbethörenden Künstler wie Correggio fast zwei Jahrhunderte an eigentlicher Popularität verhindert.

War nun Kaulbach ein solcher klassischer oder überhaupt ein großer, vielleicht gar nur ein dermal populärer Künstler — denn die Eigenschaft der Popularität wird ihm Niemand absprechen —? Diese Frage ist für die Zeitgenossen doch nicht so leicht zu beantworten, wie die persönlichen Freunde es ohne weiteres als festgestellt annehmen; bekanntlich hat seine Versetzung in die erste Kategorie sogar bei seinen Lebzeiten schon ausnehmend viel Widerspruch gefunden, und von nicht gering wiegenden Stimmen. Kann endgültig gewiß aber nur die Nachwelt darüber entscheiden, so geben wir, seine Zeit- und Fachgenossen, die wir ihn persönlich gekannt, sowie die Wirkung, die er auf seine Nation im verschiedensten Sinn ausgeübt, doch jedenfalls einen nicht zu übersehenden Chor von Zeugen ab, wir haben ein Material zu bieten, das bei dem Endurtheil schwer in's Gewicht fällt.

Wenn es unter allen Umständen nicht gleichgültig bleibt, wie die Mitlebenden über einen bedeutenden Mann geurtheilt, welchen Eindruck er ihnen persönlich gemacht, so ist dieses Urtheil besonders wichtig, wenn es sich um Künstler handelt. Wie emsig spüren wir jetzt allen Aeußerungen der Zeitgenossen

über einen Rafael oder Correggio, einen Giotto oder Dürer nach! Man wird eben Kunstwerke niemals ganz verstehen, wenn man weder den kennt, der sie geschaffen, die persönlichen Verhältnisse, unter denen es geschah, noch die Zeit, die Nation, unter deren Einflüssen sie entstanden sind. Aber auch der sonst ganz erlaubte Rückschluß von den Werken auf den Mann ist schwierig, wenn man nicht weiß, was auf ihn eingewirkt, was er von Andern überkommen, wie viel er Neues dazu gefügt hat; besonders in der Malerei, wo der jeweilige Stand der Technik, der herrschende Styl einen so breiten Platz einnehmen. Was einer Neues gebracht, womit er den schon vorhandenen Schatz vermehrt hat, werden in den allermeisten Fällen die näherstehenden Zeitgenossen besser festzustellen vermögen, als die allerparteilosesten Nachwelt.

Da muß denn sofort konstatirt werden, daß das spezifisch Künstlerische, die Form der Darstellung, keineswegs bedeutende Bereicherung von Kaulbach erfahren habe, daß er durchaus keinen eigenen Styl, keine bisher unbekannte Sprache oder Ausdrucksweise für seine Gedanken geschaffen, vielmehr die klassizistische seines Meisters Cornelius ziemlich unverändert übernommen und nur nach und nach in realistischer Richtung etwas weiter ausgebildet hat. Daß er einen neuen Styl in dieser Beziehung eingeführt, wie seiner Zeit Piloty, dann Feuerbach, jetzt ein Makart, kann Niemand von ihm behaupten. Die Sprache der Kunst ist von ihm um keine einzige neue Wendung, keinen irgend erheblichen technischen Fortschritt vermehrt worden. Vielleicht wohl eben deßhalb hat er auch niemals eine Schule gebildet, oder direkte Nachahmer gefunden, wie blendend auch seine Erfolge gewesen, wie vieles von seiner Weise auch auf die Zeitgenossen übergegangen. Er schließt

eine formale Richtung ab, sie lebt in ihm aus, er führt keine neue ein. Aber er hat jedenfalls wenigstens so viel Eigenes in seiner Formenbildung, daß man sehr leicht seine Arbeiten von anderen der Schule wegkennt.

Uebrigens wird das Urtheil über ihn besonders dadurch erschwert, daß es wenige Künstler seines Ranges giebt, die so viele leichtsinnige und mittelmäßige Arbeiten gemacht haben. Es fragt sich also, da sich denn doch unzweifelhaft auch ganz andere nachweisen lassen, worin diese groß sind — oder uns doch so erscheinen, deren Empfindungen oder Anschauungen er damit entsprach, zum Ausdruck diente, oder sie beleidigte, ja empörte, zum Widerspruch reizte. Denn das wollen wir gleich von vornherein feststellen: so stark ist seine bildende Kraft immer und unter allen Umständen, daß er das Eine oder das Andere thut; gleichgültig hat er uns Mitlebende nie gelassen.

In der Malerei aber während einer sehr unklassischen, jeder festen oder auch nur erträglichen Technik entbehrenden Periode überhaupt nur irgend etwas Bleibendes zu schaffen, ist sehr viel schwerer, als der Laie gewöhnlich glaubt. Es war daher in vieler Beziehung ein Unglück für Kaulbach — wie früher schon für Cornelius —, daß ihm nicht, wie Göthe und Schiller, ein Lessing vorausgieng, der ihnen die Sprache, die Technik bildete. Ward Rafael ein Jahrhundert früher geboren, so wäre die Welt um ihren größten Maler gekommen! Weder der ganz antikisirende Carstens, der gar keine Technik besaß, noch die viel zu sehr von der David'schen Richtung beherrschten, in Paris gebildeten Schwaben, Wächter und Schick, können auf dieses Verdienst einen begründeten Anspruch erheben, Meng's Traditionen aber hatte der Zwischenraum eines halben Jahrhunderts vergessen lassen.

Dagegen ist Kaulbach durchaus deutsch, keine fremde Kunstrichtung hat irgend einen Antheil an ihm. Er hat in hohem Grad jenen auf unserer musikalischen Begabung ruhenden rythmischen Sinn, jenes strenge Stylgefühl, welches die deutsche Kunst so auszeichnet. Noch mehr aber den ihr ganz charakteristischen Zug, daß sie sich niemals mit der Darstellung der bloßen Schönheit der Gestalt an sich befriedigt fühlt, sondern daß ihr diese immer nur Symbol, Mittel, aber nie Selbstzweck wird; daß sie immer erzählen oder doch bedeuten, lehren, ja predigen will. Dafür ist er der gerade Gegensatz von seines Meisters Cornelius in ihrer ruhigen Sicherheit so imponirenden Natur. Sie verhalten sich zu einander wie der Volker mit dem stählernen Fidelbogen zu Göthe's Tasso. Unruhig, beweglich, nervös und reizbar im höchsten Grade, wirkt die Zeit, der Moment sogar, auf ihn mit verführerischer Gewalt. Wie jener eine durchaus männliche, klassisch einfache, so ist Kaulbach eine gemischte, vor allem gründlich moderne, die mannigfaltigsten Widersprüche in sich vereinigende, viel reichere, wenn auch nicht die Spur von antikem Wesen in sich enthaltende, sondern romantisch geistreiche Natur. Es reizt ihn eigentlich alles, Gold und Lorbeeren, Frauen- und Volksgunst, Zeitungslärm und Nachruhm; ja, wenn ihn das Hohe entzückt, so amüsirt ihn das Gemeine kaum weniger. Umgreifend, verwegen, viel verbrauchend, voll jener Unersättlichkeit, die wir an fast allen großen Männern wahrnehmen, frech, ja cynisch, himmelstürmerisch, ohne Glauben, ohne Hoffnung, ohne Liebe, ewig wechselnd, der größten und abschreckendsten Kälte und Berechnung wie der verzehrendsten Leidenschaft, der heißesten Gluth fähig, heute geizig und habsüchtig, morgen großmüthig und verschwenderisch, ist und bleibt der Grundzug seines

Weſens das Dämoniſche, wie wir es zuerſt bei Byron, dann bei Heine und jetzt bei Richard Wagner wiederfinden. Gerade Kaulbach aber ſtellt dieſes Element, dieſe ſpezifiſche Miſchung von Dr . . . und Feuer, wie ſie Göthe ſo unübertrefflich nennt, reiner dar als irgend ein anderer. Zu Cornelius bildet er einen ſo unverſöhnlichen Gegenſatz, daß dieſe beiden Männer ſich ſelbſt beim beſten Willen gar nicht vertragen konnten, ſich nothwendig negiren mußten, wobei Kaulbach übrigens weit mehr Schonung, Dankbarkeit und Pietät zeigte, als man ſeinem ſonſt ſo ätzenden, verneinenden Weſen zutrauen ſollte.

Sehen wir nun zu, wie das alles gekommen.

Wilhelm Kaulbach iſt in Arolſen am 15. October 1805 geboren als der Sohn eines Graveurs, ebenfalls eines Genies, aber eines ſehr verkommenen. Durch ſeine unaufhörliche Unruhe hatte derſelbe erſt die ökonomiſchen Verhältniſſe der Familie zerſtört, dann ſich durch ſeine geringe Gewiſſenhaftigkeit eine kriminelle Strafe zugezogen. Um ſo bedeutender und edler ſcheint die Mutter geweſen zu ſein, an der Kaulbach zeitlebens mit großer Verehrung hing. In Folge der Zerrüttung des väterlichen Haushaltes und der widerwärtigſten, ja entſetzlichſten ſich daran knüpfenden Verhältniſſe, ward er in einer Zeit, die Liebe und Güte braucht, bei Verwandten erzogen oder vielmehr herumgeſtoßen. Kaum je die Schule ordentlich beſuchend, vielmehr ſeines früh geoffenbarten Talentes halber von der Familie dazu benützt, erſt durch Herumhauſiren mit den Stichen des Vaters, dann ſehr bald durch Malen kleiner Bilder auf Porzellan ꝛc., die er dann ſelber in der Nachbarſchaft zum Verkauf antragen mußte, um doch irgend einiges Geld zu verdienen, erhielt er hier eine Reihe übler Eindrücke, troſtloſer Einblicke in den Egoismus und die Schlech-

vollsten Seite dieser so reich begabten Natur. Vollkommen mittellos, aber durch seine große Schönheit, den Geist, der aus den dunkelglühenden Augen sprühte, überall auffallend, dabei durch die fürchterliche Schule, die er bereits durchgemacht, in ungewöhnlichem Grade selbständig, kühn und gewandt, verschafften ihm diese Eigenschaften bald überall Förderung. Besonders das weibliche Geschlecht scheint sehr darauf ausgewesen zu sein, sich Unterricht von ihm ertheilen zu lassen. So erzählt Förster, daß die Aebtissin eines Klosters sich von ihm Lectionen im Perspectiv-Zeichnen geben ließ. Um ihr die Sache deutlicher zu machen, schlug er ihr vor, auf der Straße zu zeichnen, was denn richtig am frühen Morgen geschah und dabei der junge Lehrer seinen Rücken als Maltisch, um die Mappe darauf zu legen, benutzen ließ.

Einige Zeit darauf fand er sogar Eingang in einem fürstlichen Hause, um der schönen Tochter Unterricht im Malen zu geben. Dies setzte ihn sehr bald in den Stand, sogar seine Familie zu unterstützen, der er, ob sie auch wie ein Bleigewicht fortwährend an seinen Füßen hieng, dennoch mit heroischer Pflichttreue sich niemals entzog. Es existirt noch eine Zeichnung, in welcher er dieselbe darstellt, mit einer peinlichen Gewissenhaftigkeit das Individuelle so übertreibend, daß es überall wie bei Dürer ins Häßliche umschlägt, und man einen förmlichen Abscheu vor diesen lauernden Köpfen bekömmt. —

Das Verhältniß zwischen Lehrer und Schülerin war aber zu gefährlich, als daß sich nicht bald eine tiefe Leidenschaft daraus entwickelt hätte, die ihn auch hier erst ihre edelsten Entzückungen, wie später ihre herbsten Schmerzen durchkosten ließ.

So war er in einem Alter, wo Andere das Leben kaum beginnen, schon fast fertig mit demselben, und nur daraus sind viele seiner Werke zu erklären.

Zunächst das früheste und auffallendste von denen, die allgemein bekannt geworden. Bald als das glänzendste Talent der Schule anerkannt, erhielt er durch Vermittlung des Meisters allerhand Aufträge. So malte er zuerst auch Engel und Heilige, was er später nie oder nur ungern that. Die Ausführung einiger der ersteren in der Irrenhauskapelle der Stadt gab ihm Veranlassung, die Anstalt selber mit all' ihren Bewohnern kennen zu lernen. Dies führte ihn sofort zu einer kühnen Emanzipation von der idealisirenden Schul-Tradition in jener ihrer Zeit so berühmt gewesenen Composition des „Narrenhauses“.

Umgeben von den Schülern einer Richtung, welche die künstlerische Gestaltung der Gegenwart verhorreszirte, sie eben so laut verachtete, als beständig und grundsätzlich floh, that er dennoch diesen Griff in's unmittelbarste realste Leben, und verwerthete Eindrücke, die er direkt gehabt, ohne sie durch das Medium der stylisirenden Anschauung in die Ferne zu rücken. Ueberdieß griff er mit dem Instinkte des echten Genies gerade eine Anzahl jener Patienten heraus, die für unsere Zeit und ihre spezifischen Geisteskrankheiten und Verirrungen die bezeichnendsten sind, und suchte sie mit seltenem Scharfblick zu Typen ihrer Gattung zu gestalten. So sehen wir den Narren des Königthums von Gottes Gnaden, der napoleonischen Legende, den religiösen Schwärmer, den Börsenmann, den gelehrten oder philosophischen Narren, die emanzipirte Frau ꝛc.

Wenn man die steif und hölzern hingeschriebene Zeichnung heute sieht, wird man freilich schwer begreifen können,

wie sie jemals so viel Aufsehen machen konnte. Denn von einer scharfen Beobachtung der Erscheinung, einer naiven Wiedergabe der Wirklichkeit ist in derselben gar nicht die Rede. — Seine stylistischen Schulprinzipien haben dem Künstler das bereits unmöglich gemacht. Die verschiedenen Geisteskranken sind ganz ihrer Natur entgegen in einer nichts weniger als malerischen Gruppe dicht zusammengedrängt, und alles Einzelne, ja selbst das Individuelle der Bewegung nur sehr unvollkommen wiedergegeben. Dagegen finden wir bereits hier fast alle die Charaktermasken oder Formentypen vor, die er nachher sein ganzes Leben lang wiederholte, unzählige Male brachte.

Unstreitig empört es unsere heutige Empfindung, diese Unglücklichen mit Hohn überschüttet, zum Gegenstand der Satyre gemacht, zu komischer Darstellung benutzt zu sehen. Das Freche, Schonungslose, Grausame, was so oft in der Kaulbach'schen Kunst zurückstößt, der Mangel jeder Pietät, Naivität oder auch nur Unbefangenheit, das bewußte, absichtliche Wesen, die eisige Kälte, sie treten hier schon mit wilder Genialität hervor.

Wie dem auch sei, wir treffen aber doch schon den, Cornelius ganz fehlenden echt deutschen Humor, und zwar vereint mit einer durchdringenden, ganz realistisch nüchternen Schärfe der Betrachtung, einem beißenden Witz, die wir wohl seiner angeblichen Mischung mit semitischem Blute zuschreiben dürfen, wie im Leben jenen überaus starken, jedes Opfers fähigen Familiensinn, der ihn zu einem ebenso vortrefflichen Sohn, als liebevollen Vater und Gatten machte, während er die übrige Welt meist mit auffallender Kälte behandelte. Vielleicht hängt damit auch zusammen das Spekulative, ja

Kokette, das immer fragt, was die Welt sagt, des Beifalls der Gegenwart nicht entbehren kann, und demselben oft Opfer bringt, die das Kunstwerk für spätere Zeiten unverständlich, ja ungenießbar machen. Aber auch die Weltläufigkeit, das kluge, ja schlaue Wesen, die kalte, von keinem Idealismus, keiner Illusion gehemmte Menschenkenntniß, die wir überall bei ihm wahrnehmen, sie hängen wohl mit der Mischung des Blutes zusammen. Und vielleicht noch mehr mit seinen schon berührten peinlichen Jugenderlebnissen, neben denen dann das ganze übrige Leben eine so fortdauernde Kette von Triumphen, von einer so wahrhaft verschwenderischen Gunst der Glücksgöttin bildet, daß man es darin nur dem Göthe'schen vergleichen kann.

Jene furchtbare Jugend hat ihn aber auch so früh gereift wie selten einen Anderen. Was muß man Alles erfahren, gesehen und erlebt haben, um trotz eines starken idealen Zuges solch eine pessimistische Anschauung des Weltlaufes sich aneignen zu können, wie sie sich im „Narrenhaus“, im „Verbrecher aus verlorener Ehre“ aussprechen — Compositionen, welche Kaulbach in demselben Alter schuf, wo Göthe die ähnlichen, aber dagegen gehalten noch sehr harmlosen „Mitschuldigen“ schrieb. Und dabei die des größten Künstlers würdige geniale Unerbittlichkeit, mit der er hier schon immer auf den Kern der Dinge losgeht, ohne sich durch das bloße Vergnügen an irgendeinem malerischen Reiz auch nur einen Augenblick vom Weg abbringen zu lassen. Besonders das letztere Bild, wo der Verbrecher vor Gericht steht, gräbt sich wie mit Geierskrallen in unser Gedächtniß ein, abscheulich, widerwärtig, fürchterlich, aber unvergeßlich und leider nur zu wahr. In all diesen Bildern wird der modernen Gesellschaft in der herausfordernsten Weise der Krieg erklärt, mit dem

bitterſten Hohn der Wirklichkeit der Dinge ein furchtbarer Spiegel vorgehalten.

Die Flucht aus ihr in's Reich des Ideals, die der Künſtler bald darauf mit der „Hunnenſchlacht" beginnt, iſt alſo ganz natürlich, wie groß der Abſtand auch ſcheint. Um ſo mehr als der polemiſche Charakter, der ſich durch alle Kaulbach'ſche Produktion zieht, derſelbe bleibt, hier wie dort die Barbarei bekämpft wird. Sicherlich gerade jenen herben Jugendeindrücken verdankt er dieſe Tendenz, da ſie ihn die Abgründe des Daſeins ſo früh kennen lernen ließen. Wohl auch damit hängt zuſammen, daß von dem, was man Religioſität nennt, ſo wenig Spur in dieſem Charakter zu finden iſt, ebenſo hat er conſequenterweiſe auch vor nichts Reſpekt; nicht einmal vor der Natur, ja vor dieſer leider am wenigſten. Nicht minder erklärt ſich die lange Dauer ſeiner Produktivität durch das weiſe Haushalten mit ſeinen Kräften, deſſen er ſich befliß. Man nennt es oft Egoismus, wenn ſich große Männer das Unangenehme und Beſchwerliche, phyſiſch oder moraliſch ſchwer Verdauliche vom Leibe halten, und doch iſt man ihnen ſo viel Dank ſchuldig, wenn ſie es über ſich oder Andere vermögen! Kaulbach vermochte es und ward darum oft, wie Göthe, ein kalter Egoiſt, ein Menſch ohne Wohlwollen geſcholten. Daß er mit dem letzteren Haus zu halten verſtand — vielleicht zu viel — iſt jedenfalls ſeiner Kunſt zu gute gekommen.

Auch allzugroße Verträglichkeit gehörte nicht zu ſeinen Eigenſchaften und ſo hatte es denn ſchon in Düſſeldorf nicht an Mißhelligkeiten und Zerwürfniſſen mit den Kameraden ſowohl als ſelbſt dem Meiſter gefehlt, deſſen Schwächen er ſehr bald weg hatte und ſo wenig als die Anderer mit ſeiner Satyre verſchonte.

So finden wir ihn bereits 1826 dem ein Jahr früher nach München übergesiedelten Cornelius nachgefolgt. Die Reise dahin hatte er zu Fuße machen und es schon als eine Gunst betrachten müssen, als ein Frachtfuhrmann dem Ermüdeten erlaubte, sich in den unter dem Wagen angeheftet schaukelnden Korb zu legen, wie er uns einst selbst mit grimmigem Lächeln erzählte. In München ward Kaulbach vom Meister alsbald zu monumentalen Aufträgen empfohlen. So zu dem Deckenbilde im Odeonssaale, Apoll mit den neun Musen, in dem wir bereits einen guten Theil der Eigenthümlichkeiten seiner späteren idealisirenden Produktion fertig entwickelt finden. Bedeutender sind die vorher entstandenen Personifikationen der Donau und Isar, des Mains und Rheins in den Arkaden des Hofgartens. Sie schlagen nicht nur alle ihre schwächlichen Nachbarn todt, sondern gehören auch zu seinen weitaus besten Arbeiten überhaupt. Das Wilde, Tückische der Isar, das Feinere, Edlere, Kultiviertere, Reifere und Großartigere, aber auch Geheimnißvolle und Unberechenbare der Donau schärfer und glücklicher zu charakterisiren, als es in diesen beiden Figuren geschieht, denen kein Zeitgenosse bessere an die Seite gestellt, möchte auch heute nur wenigen gelingen. Dagegen wundert man sich freilich sowohl über die Unvollkommenheit der Zeichnung und Modellirung des Einzelnen, als vor allem über den gänzlichen Mangel an jedem Begriffe von dem, was Colorit heißt und soll. Bei der Composition sieht man doch wenigstens, daß der Maler die Cinquecentisten allerdings nur aus Kupferstichen kannte und benützte, bei der Farbenbehandlung aber möchte man meinen, daß Kaulbach nie einen Schritt in die Pinakothek gethan. Allerdings ist dieß auch nur sehr selten der Fall gewesen, Kaulbach hatte

auch später wenig Interesse und noch weniger Verständniß für die alte Kunst.

Um diese Zeit erreichte sein Name zuerst mein Ohr, als ich 1833 nach München kam; er hatte bereits jenen Ruf unter uns Rapins erlangt, der fast regelmäßig und oft lange vorher der Vorläufer des Ruhms beim Publikum zu sein pflegt. Ich erinnere mich daher noch recht gut der scheuen Bewunderung, mit der ich aus der Ferne den schlanken, bildschönen jungen Mann mit den dunkelblitzenden Augen und dem kühnen Profil vorüberstürmen sah in die Residenz, wo er gerade übrigens nicht sehr bedeutende Bilder zu Klopstock's „Hermannsschlacht" und dem „Faust" an die Wand malte. In jener Zeit entstand auch die Zeichnung, welche die im Café Fink versammelten Kunstgenossen darstellt, die in Bezug auf scharfe Charakteristik schon einen erheblichen Fortschritt gegen das „Narrenhaus" darstellt; obwohl auch hier die steife Schulsprache dem Reiz der Lebendigkeit großen Abbruch thut und nicht einmal die malerische Freiheit der Dürer'schen Handzeichnungen, geschweige die italienische des Cinquecento erreicht wird. — Daß diese Jugendarbeiten von der damaligen Kunst-Schriftstellerei so unmäßig gepriesen wurden, verschuldet es gewiß nicht am wenigsten, daß Kaulbach dann so lange keine eigentlichen Fortschritte mehr machte.

Offenbar hatte ich seine Schönheit nicht allein bemerkt, denn gerade jetzt gelang es ihm auch endlich nach langem Werben, die Einwilligung der Eltern zur Verbindung mit dem Mädchen zu erhalten, das ihm dann als königliche Frauengestalt zeitlebens so beglückend, in jedem Sinn als sein guter Genius zur Seite gestanden ist.

Es war die Zeit der Nachblüthe der deutschen Romantik.

München, wo ein von ihr getränkter Poet auf dem Thron saß, ein anderer als erster Minister neben den Akten Tragödien schrieb, einer ihrer Hauptsitze, wie der katholisirenden Mystik. Lehrten doch noch Görres und Schelling an der Universität und verdrehten uns Jüngeren nach Kräften die Köpfe, wenn wir nicht vorzogen, uns über den großen Zauberer mit dem wirr fliegenden Haar und den tiefliegenden glühenden Augen, der langen gespenstischen Gestalt lustig zu machen oder den selbstgefälligen Naturphilosophen als ein Ideal von Häßlichkeit zu carrikiren. Denn Heine hatte ja München, wo er unter den jungen Künstlern ein paar lustige Jahre verlebt, erst kürzlich verlassen und direkt oder indirekt auch auf die ihm so verwandte Geistesart Kaulbachs wie auf uns alle zündend eingewirkt. Die Boisserés hielten romantische Cirkel und der satyrische Clemens Brentano citirte heute Geister und morgen Mädchen, trat auch sonst in Heine's Fußstapfen. Kurz die geistige Atmosphäre war von einer gewitterschwülen Fruchtbarkeit, aus der bald romantische Geisterschlachten, bald Blitze wie der Reinecke zucken mußten. — Denn es war eine Periode der ärgsten Contraste, wo Ideal und Wirklichkeit in einem unlöslichen und meist hochkomischen Widerspruche standen, wie man heute, wo der Realismus alles beherrscht, nur noch bei der ultramontanen Partei oder bei baroken Charakteren wie Dr. Sepp Spuren davon findet. So pflegten die jungen Maler, die in den Arkaden des Hofgartens für fünfundzwanzig Gulden monatlich bayrische Nationalgeschichte hölzern genug malten, sich den Renner Abends an's Gerüst bringen zu lassen und sprengten sporrenklirrend mit wallenden Locken und ausgeschlagenen Hemdkragen, das Schwert an der Seite, die Farbkleckse am Rock, die schwarz-roth-goldenen

Pfeifenquaſten ſchüchtern aus den Taſchen hervorguckend, dröhnend davon. — Dicht daneben malte Rottmann ſeine unſterblichen Landſchaften und überpinſelten die Boiſſerés ihre vortrefflich erhaltenen Memlinge, ſo wie ſie ſich einbildeten, daß altdeutſche Bilder ausſehen müßten. Denn im Grunde hatten gerade dieſe Romantiker weder Verſtändniß noch Reſpekt vor dem Mittelalter, das ſie als Ideal prieſen, ſtutzten es ſich vielmehr ſehr willkürlich zu, und niemals wurden die herrlichſten Schöpfungen der Kunſt gröber mißhandelt als jetzt, wo das Reſtaurationsfieber im Gefolge der politiſchen Reaktion auch zu graſſiren anfieng.

Daß aber die Romantik jetzt auf dem Punkt war, ſich ſelbſt zu vernichten, konnte man am beſten an der mit politiſchen Schwärmern gefüllten Frohnfeſte ſehen, in deren Nähe ich damals wohnte und aus der mir allabendlich, wenn ich nach Hauſe gieng, Zitherklänge und Männerſtimmen entgegenkamen, die Arndt's ſchönes Vaterlandslied ſangen. Dieß große und ächte Verdienſt der Romantik iſt es ja, die Idee eines geeinigten Deutſchlands, die Wiedererſtehung des alten Kaiſerreichs von den Todten auferweckt, ſie mit allem Glanz des Ideals umgeben zu haben. So geriethen wir Jüngeren alle, die wir von derſelben erfüllt waren, in den tiefſten Widerſpruch, in die tödtlichſte Feindſchaft mit dem beſtehenden Zuſtand. In dieſem Wirrwarr bot ſich dann für einen Satyriker wie Kaulbach freilich der reichſte Stoff. Bis er die Form fand, ihn zu geſtalten, arbeitete er inzwiſchen an der Hunnenſchlacht im Stillen weiter.

Er hatte das Thema zu der Compoſition von dem ihm befreundeten Myſtiker und Philoſophen, dem liebenswürdigen Laſaulx erhalten, der ihn eines Tages über den Fragmenten

des Damascius gefunden und gegen ihn gesprächsweise der Sage erwähnt hatte, daß in der Nacht nach der dreitägigen Hunnenschlacht die Geister der Gefallenen den Kampf in der Luft noch fortgesetzt. Mit dem sichern Blick des Genies griff Kaulbach diese Idee auf und zeichnete die einzelnen Gruppen nach und nach, während er bei der geliebten Frau die Abende zubrachte, da er niemals an dem Kneipleben der meisten übrigen Künstler Gefallen gefunden; auch der ätzenden Schärfe seines überlegenen Geistes halber bereits sehr unbeliebt geworden, in alle möglichen Streitigkeiten verwickelt war.

Als die Composition im Frühjahr 1834, in Bleistift mit der ihm eigenen, fast pedantischen Sauberkeit ausgeführt, auf den Münchner Kunstverein kam, erregte sie die allgemeinste Bewunderung und stellte seinen hohen Rang unter den deutschen Künstlern sofort fest. Sie hat eine so unermeßliche und wohlverdiente Popularität in der ganzen Welt erworben, daß es überflüssig wäre, sie zu beschreiben, da Jedermann ihre Vorzüge geläufig sind. Wichtiger ist, daß selbst Kaulbach nie mehr über sie wie auch über ihre Schwächen hinausgekommen ist. Offenbar bestehen diese hauptsächlich in der Magerkeit der einzelnen Gestalten, die z. B. die schwebende Frauengruppe links unten ganz platt erscheinen läßt, in der Abwesenheit einer spezifisch malerischen Anschauung, da das Ganze dem Künstler nicht als fertiges Bild aufging. Nichtsdestoweniger ist ein Hauch von edler Poesie, ein dramatisches Leben in der Composition, ein unermeßlicher Phantasiereichthum in der Erfindung der Motive bei den einzelnen Gruppen, die das Werk immer als ein Erzeugniß der genialsten Inspiration erscheinen lassen, ihm einen hervorragenden Platz unter den Erzeugnissen der deutschen Kunst für alle Zeiten

ſichern, wie ſie ihm die enthuſiaſtiſche Bewunderung der Zeitgenoſſen erwarben. — Ich wüßte auch in der That nicht, was von modernen Schöpfungen dieſer Art Ausſicht hätte, länger zu leben. Um ſo mehr, als es einen Geiſterkampf ſchildert, der dauern wird, ſo lange die Welt ſteht, den Kampf der Barbarei und des Deſpotismus mit der Freiheit und der Civiliſation. Aber nicht minder des Häßlichen und Gemeinen gegen das Schöne und Edle, des thieriſch Materiellen gegen das Ideale. Wie richtig Kaulbach dies mit dem dunkeln Inſtinkt des Genies herausfühlte, zeigte ſich am beſten daran, daß wir heute nach einem Jahrtauſend dasſelbe Schlachtfeld wieder eröffnet und vor der Alternative ſehen, alle Errungenſchaften höherer Civiliſation unter der Fauſt wilder Proletarier zuſammenbrechen zu laſſen oder dem Deſpotismus zu verfallen.

Die große Arbeit war freilich zunächſt eine große Verlegenheit und zur Ausführung nicht die geringſte Ausſicht, da König Ludwig gegen den kecken Künſtler, der ſie gemacht, gerade in ſo ungewöhnlichem Grade erzürnt war, daß er ihn aus Bayern hinaus ſchaffen laſſen wollte. Er hatte nämlich erfahren, daß Kaulbach einen Zeitungsartikel inſpirirt, in welchem ſeine Kunſtſchöpfungen ſehr boshaft mitgenommen waren. Nur die Fürbitte des Cornelius brachte ihn wieder davon ab, doch dauerte die königliche Ungnade jetzt noch mehrere Jahre. Sein Glück wollte indeß, daß der reiche Kunſtfreund Graf Raczynski aus Berlin bald nachher, als die Ausſtellung der Zeichnung einen ſo gewaltigen Aufruhr verurſacht hatte, nach München kam und, bezaubert von derſelben, ſofort die Ausführung im größten Maßſtabe beſtellte. Kaulbach erhielt für dieſelbe 3000 Thaler, was für ein etwa 40 Fuß breites,

32 Fuß hohes Bild mit unzähligen Figuren nichtsdestoweniger als eine brillante Bezahlung galt, um so mehr als es braun getuschter Carton blieb.

Während dieser Arbeit und durch sie über die nächste Sorge gehoben, ließ Kaulbach nun aber auch nebenher seiner sarkastischen Laune den vollsten Zügel schießen. Es waren damals eben die ersten Werke Grandville's erschienen, welcher den von Paul Potter, wenn ich nicht irre, zuerst eingeschlagenen Weg der Uebertragung der Thierfabel in die Malerei neben dem Schweizer Disteli wieder mit Glück und besonderem Erfolg aufgenommen, aber zur Behandlung ganz moderner Stoffe verwerthet hatte. Gleichzeitig wollte es der Zufall, daß ein Freund, der Kaulbach öfters Abends besuchte, ihm den Göthe'schen Reinecke Fuchs vorlas, den er noch nicht kannte. Dieß schlug wie der Blitz bei ihm ein, hier hatte er ein Thema, was ihm gestattete, seine Ansicht vom Menschengeschlecht, wie vom Weltlauf überhaupt, in der ihm zusagendsten Weise auszusprechen, nicht nur, wie Grandville, bloßen Tagesinteressen zu dienen. Dieser Unterschied zwischen der geistigen Bedeutung der Beiden hat dem Reinecke Kaulbach's die Unsterblichkeit gesichert, während die Werke des Franzosen längst vergessen sind, und zwar obgleich seine weit malerischere Behandlung formell der etwas trockenen Cartonmanier Kaulbach's so überlegen war, als dieser ihm an Phantasiereichthum und geistreichem Humor. Der durchdringende Blick, die beißende Schärfe, die überlegene, aber durchaus pessimistische Weltanschauung wirken hier im Gewande der Schalkhaftigkeit noch viel wohlthuender. Es ist eine ganze Reihe geradezu unsterblicher Einfälle in den Compositionen, die dicht neben denen des Shakespeare und des Cervantes ihren Platz behaupten.

Wenigstens ist es heute noch ebenso wirksam, als da es die Presse verließ. Und das, obwohl die menschlichen Figuren des Buches die schwächsten sind, überall den Mangel eigentlichen genauen Naturstudiums seine Neigung zeigen, sich mit conventionellen auswendig gelernten Formen zu begnügen. — Kaulbach's Verhältniß zur Natur ist ein merklich verschiedenes in den sich folgenden drei Hauptperioden seines Lebens geworden. In der ersten, von Cornelius unmittelbar beeinflußten, welche bis zur Hunnenschlacht und dem Reinecke reicht, verhält er sich zu derselben durchaus mehr auffassend und beobachtend, als unmittelbar nachbildend, aber doch so, daß er vor allem auf Charakteristik ausgeht. Weit idealisirender erscheint die zweite in der Hauptsache durch die Berliner Museumsarbeiten eingenommene und sie mit Ausschluß der Renaissance umfassende. Mit dieser und den Göthe-Illustrationen folgt eine letzte, die sich von den beiden anderen durch die entschieden realistischen Elemente, die in derselben auftreten, unterscheidet, doch ohne daß er jemals die Erscheinung direkt wiederzugeben suchte, jemals seinen bis zur Kalligraphie einförmigen Vortrag ihren Forderungen unterordnete.

Die Wiedergabe der Natur ist ihm überhaupt niemals Zweck, ihre Formen sind ihm immer nur eine Sprache, der er sich bedient, um sie den Gestalten seiner Phantasie zu leihen und ihnen mehr Wahrscheinlichkeit dadurch zu geben. Er hat wenig von dem, was einen Rafael so unermeßlich groß macht, sowohl in seinen Madonnen als den Stanzen, und noch mehr in der Apostelgeschichte, jenem Zugrundelegen einer ganz bestimmten, dem Leben entnommenen individuellen Anschauung bei Bildung der historischen Figuren, einem

Porträt, um es in einem Worte zu ſagen, das er dann nur, indem er alles Widerſprechende und Kleinliche daraus tilgt, zu ſeinem eigenen Ideal erhebt. Wenn dieſer ſo Charaktere ſchafft von einem Schönheitszauber wie von einer frappanten Lebenswahrheit, von Macht und Größe wie überzeugender Gewalt zugleich, wie ſie die Welt ſeither nie wieder geſehen, ſo treffen wir davon bei Kaulbach leider bei weitem nicht genug. Nur bei einigen der früheſten Arbeiten, ſo jenen Perſonifikationen der Iſar und Donau, dann bei vielen Charakteren der Renaiſſance ſowie den Porträtfiguren der Neuen Pinakothek, hat er geſucht, ein ähnliches Verfahren einzuſchlagen, und verdankt ihm das beſte, was an dieſen Arbeiten iſt. Aber ſelbſt dann fehlt ihm durchaus die bei Rafael ſo bewunderungswürdige, faſt photographiſche Genauigkeit des Detailſtudiums, er begnügt ſich mit dem allgemeinen Eindruck und bleibt dadurch für den feineren Geſchmack immer mehr oder weniger conventionell, ja roh. Noch öfter behilft er ſich aber auch mit bloßen geläufig gewordenen Typen oder vielmehr Masken für die Köpfe, deren ewige Wiederholung dann bei ihm faſt ſo unleidlich wird wie bei Genelli, Rahl oder den meiſten übrigen Claſſiciſten. Dasſelbe gilt von den Körpern und natürlich noch mehr von den Gewändern, wo, ſelbſt wenn ſie, wie oft, ſehr gut erfunden ſind, die widerwärtig conventionelle, auswendig gelernte Ausführung es ſelten zu reiner Schönheit kommen läßt. Unter allen Umſtänden aber geräth ihm der Fuß beſſer als der Stiefel. Daß er vollends jemals durch die liebevolle Durchbildung alles Dekorativen, der Architekturen und Prunkgeräthe oder gar der Landſchaft ſeinen Bildern Reize ſicherte, eine Poeſie des maleriſchen Contraſtes entwickelte, wie wir ſie an

den unsterblichen Cartons in Hamptoncourt bewundern, das fällt ihm nicht ein. Hier bleibt er selbst gegen Schnorr und Führich, geschweige denn gegen Rafael weit zurück. Nichtsdestoweniger muß anerkannt werden, daß er, ohne die Natur jemals viel unmittelbar nachgebildet und studiert zu haben, dennoch die Gesetze ihres Organismus bewunderungswürdig kennt und wiederzugeben weiß. Sein ungeheures malerisches Gedächtniß thut ihm hier mehr Dienste, als Anderen jahrelanges Studium. Wie groß dasselbe war, kann man am besten aus der so charakteristischen Behandlung der Thierformen in Reinecke sehen, während er schwerlich jemals auch nur eine Katze direkt nach der Natur gezeichnet hat. Die Beobachtung im Leben genügte ihm in den meisten Fällen, und machte ihn z. B. zu einem weit korrekteren, gewandteren, wenn auch lange nicht so genialen Zeichner wie Cornelius. Dafür fehlt ihm gleich sehr der Sinn für die Breite der Form, die bei ihm meist mager bleibt, wie jene virtuose Erfindung der Silhouetten, in der es Cornelius allen Künstlern der Welt gleich thut.

Allerdings ist es gerade dieser mangelnde Respekt vor der Natur, die Abneigung gegen ein feines Studium der Erscheinung, die Tendenz zur Manier, die ihn noch mehr von den Künstlern der klassischen Perioden, vorab von einem Rafael, unterscheidet, als der seine ganze Produktion doch so kennzeichnende Mangel unbefangenen und reinen Gefühls, ruhiger Objektivität. Es ist ihm weit mehr darum zu thun, seine subjektiven Empfindungen und Anschauungen auszusprechen, als der Natur liebevoll auf ihren Wegen zu folgen. Darum ist denn auch seine höchste künstlerische Eigenschaft, diejenige, in der er es mit vielen sonst weit größeren Meistern aufnimmt,

ganz und gar nicht die feine Beobachtung, obwohl sie ihm keineswegs mangelt, sondern die Phantasie. Sie zeigt bei ihm eine wahrhaft bezaubernde Fruchtbarkeit, wenn sie sich auch bei näherer Betrachtung weit mehr in Bezug auf die Mannigfaltigkeit der behandelten Stoffe und Motive, als auf den eigentlichen Reichthum spezifisch künstlerischer Erfindungen thätig erweist.

In ihrem Bereich ist er eigentlich nur im Bau und in der Verschlingung der Gruppen wahrhaft schöpferisch. Hier, nach dieser Seite hin, reiht er sich in der Hunnenschlacht, dem Nimrod, der Renaissance und dem Nero, dem besten an, was in der Kunst überhaupt geleistet worden. Geht ihm dafür also jene Hingebung ab, die zu liebevoller Durchdringung und Wiedergabe der Natur erforderlich ist, so hängt dies mit jenem Mangel der reinen Empfindung, mit seinem vorherrschend verstandesscharfen, calculirenden Wesen auf's genaueste zusammen, das ihn auch niemals naiv, ja selbst nur harmlos produciren läßt.

Unschuld, außer bei Kindern, Naivetät, Keuschheit im weitesten Sinne des Wortes, kurz alles, was mit der Fülle und Reinheit des Herzens zusammenhängt, das darzustellen, wird ihm schwer, ja geradezu unmöglich. Er wird da leicht süßlich, geziert, leer, schemenhaft, wie fast alle seine Frauenbilder zeigen. Um so besser gelingen ihm die bösen Leidenschaften, speziell das, was mit der dämonischen, egoistischen Seite des Menschen zusammenhängt. Aber auch für alle Tugenden mehr männlicher Art findet er meist einen überraschend richtigen Ausdruck, überhaupt ist die Skala der Affekte und Empfindungen, die er schlagend und ausdrucksvoll darzustellen weiß, trotz jener Einschränkungen sehr groß. Daß man ihn

aber oft für einen Maler der Frauen und der Schönheit überhaupt ausgegeben und genommen, während seine Auffassung derselben fast immer einen beleidigend frechen, unreinen Beigeschmack hat, ist nur ein Beweis, wie roh die Empfindung selbst mancher Kunstkritiker, nicht nur des großen Publikums ist.

Es sollte sich das alsbald zeigen, als er nach der Vollendung der Hunnenschlacht und des Reinecke an die Zerstörung Jerusalems gieng, und sie vorerst in derselben Größe, wie einst die erste Zeichnung jener ausführte. Gewiß war der Griff nach diesem Stoff nicht minder glücklich, aber die Ausführung steht weit hinter der Hunnenschlacht zurück. Nicht nur, daß die Magerkeit der Formen und Gruppen hier noch unangenehmer berührt, so ist auch gerade die Erfindung der Hauptgruppe, des sich ermordenden Oberpriesters, von einer herausfordernden Widerwärtigkeit. Nichts desto weniger war der Erfolg, dießmal allerdings nicht ohne künstliche Nachhülfe durch befreundete Journalisten, bei der Ausstellung in München ein fast noch größerer. Ja, der wieder versöhnte König räumte Kaulbach jetzt sogar ein großes Atelier ein, wo er den Carton zeichnen sollte. Dort richtete er sich nun schon mit nicht geringem Geschick ein und bewährte alsbald sein großes Talent, die Welt anzuziehen, indem er sie gründlich zu verachten schien. Neben dem riesigen Carton sah man fast alle Compositionen, die er überhaupt bisher gemacht, und da er ihm nur alle Wochen einmal auf eine Stunde den Zutritt gestattete, so drängte sich das Publikum bald durch das in der Isarvorstadt einsam stehende Gebäude, wo er mit seinen Schülern hauste, um die gemordeten Juden und die geziert frommen Christen zu bewundern. — Ehe er indeß die Ausführung in Oel begann, die er sich vorgesetzt, machte seine gerade da-

mals sehr angegriffene Gesundheit einen Aufenthalt im Süden dringend nothwendig. Er gieng 1839, bereits wie ein vornehmer Herr reisend, mit einem großen Gefolge von Schülern, darunter Teichlein, Asher u. A., nach Rom. Vielleicht niemals aber hat die ewige Stadt auf einen bedeutenden Künstler so wenig gewirkt. Er kümmerte sich auch kaum um die Meisterwerke Raphael's und Michel Angelo's, für deren Vortrefflichkeit ihm offenbar der Sinn ganz abgieng, sondern bestellte gleich am Tage nach der Ankunft schon mit der ihm eigenen Rastlosigkeit Modell, um sich vor allem im Malen zu üben. So gieng es nun fast die ganze Zeit fort, er kam selten in die sixtinische Kapelle, und kehrte nach Jahresfrist, beladen mit gemalten Studien aller Art, zurück. Sie, wie auch einige Künstlerporträte, die er nun malte, zeigen zwar ein großes technisches Geschick, aber absolut gar keinen Sinn für die Schönheit und großartig vornehme Einfachheit der Färbung der Cinquecentisten, sondern erinnern weit mehr an das kokett prismatische Farbenspiel des Rococo. Dieß entzückte aber gerade im damaligen München alle Welt und so kam es denn, daß, als er die große Composition der Zerstörung Jerusalems, so wie wir sie heute fertig sehen, mit ungewöhnlichem Geschick zu malen anfing, sich schon vor der Vollendung zwei Könige, der von Preußen und von Bayern, um ihren Besitz stritten, und er von letzterem einen Preis zugesichert erhielt, der damals ein exorbitanter schien, während sich der Erstere durch die Bestellung von sechs solch großen, die Hauptmomente der Weltgeschichte darstellenden Bildern, nebst Zuthat für das Treppenhaus des neuen Museums zu entschädigen wußte.

Von Paris aus, wo man damals wenigstens sicherlich mehr Verständniß für die koloristischen Vorzüge klassischer

Kunst hatte, zurückkehrend, lernte ich jetzt Kaulbach persönlich kennen. Im Komplimentenmachen immer sehr unglücklich, sagte ich dem mich artig um meine Meinung fragenden Meister, daß es mich freue, ihn nach jener Einfachheit streben zu sehen, die an den Alten so sehr imponire. Er fühlte den Tadel sofort heraus und sagte sowohl ehrlicher als bescheidener, besonders aber sehr viel klüger wie ich: „Ja, ich möchte das wohl, aber es gelingt mir nicht." Obwohl jetzt einige Jahre in München lebend, sah ich ihn doch nur sehr selten. Er hatte sich bereits vornehm abgeschlossen und verkehrte fast gar nicht mit den übrigen Künstlern. Ihn aufzusuchen, fühlte ich, den seine ganze Richtung abstieß, keinen Beruf, wie großen Respekt mir diese Kraft auch einflößte. Ohnehin brachte er jetzt einen großen Theil seiner Zeit in Berlin zu.

Die nunmehr rasch voranschreitenden Bilder des Treppenhauses im dortigen Museum sind unstreitig das Hauptwerk Kaulbachs, neben dem alles Andere an Bedeutung weit zurückbleibt. Ihre Composition und Ausführung füllt denn auch in der Hauptsache den ganzen Zeitraum von 1840—60 aus, wenn auch bei der ungeheuern Produktivität des Künstlers, in der er es fast jedem alten Meister gleich that, noch sehr viel nebenher lief.

Zunächst ließ er der Zerstörung Jerusalems, die er sammt der Hunnenschlacht jenem Cyklus einverleibt, „den Thurmbau von Babel" folgen. Neben der letzteren ist dies unstreitig seine beste Composition, ja, die Gruppen der sich trennenden Stämme im Vordergrunde übertreffen an rein künstlerischem Werthe vielleicht noch die der Hunnenschlacht. Es ist ein herrliches Werk sowohl durch diesen als durch die Tiefe der darin niedergelegten Gedanken, die edle Begeisterung

für alles Große und Schöne in der Geschichte, vor allem das Auftreten der Arier in derselben. Voll geistreicher Ideen, wenn auch artistisch weniger bedeutend, sind die Blüthe Griechenlands und die Kreuzfahrer im Anblicke Jerusalems, überall, selbst in ihren Fehlern den Meister zeigend.

Sein Talent, in den Persönlichkeiten das Wesentliche und Charakteristische mit Sicherheit herauszugreifen, bethätigte er auch an einer andern großen monumentalen Arbeit, die er gleichzeitig, d. h. im Laufe der vierziger Jahre ausführte. Es ist die Verzierung der Außenseite der neuen Pinakothek mit Fresken, die Geschichte der münchner Kunst unter König Ludwig darstellend. Natürlich konnte eine so insipide Aufgabe, die von der durchaus irrigen Meinung ausgieng, als ob da eine klassische Periode sich abgespielt hätte, keinen ausreichenden Stoff für ein Dutzend riesiger Hauptbilder, nebst einem weiteren Anhang von einzelnen Porträtfiguren ꝛc. hergeben. Aber selbst um hinreichend rein malerischen Reiz zu bieten, hätte der Meister jedenfalls einen viel ausgedehnteren Gebrauch von der Allegorie machen müssen, als er es that. Jedeß sind die Porträtfiguren immer wenigstens prägnant und charakteristisch aufgefaßt. Daß er den abgeschmackten Stoff durch eine humoristische Behandlung zu beleben suchte, war gewiß vollkommen richtig, obwohl er gerade dadurch die Eitelkeit der Dargestellten, selbst des Cornelius, auf's Unversöhnlichste beleidigte und zu den lächerlichsten Reklamationen Veranlassung gab.

Ich hatte in dem Streite, der darüber besonders von dem am empfindlichsten getroffenen Schnorr mit mehr Pathos und sittlicher Entrüstung geführt wurde, als sich mit dem gesunden Menschenverstand vertrug, entschieden für Kaulbach

Partei ergriffen. Aber allerdings ohne die sehr großen artistischen Schwächen der Produktion irgend zu verschweigen, wie ich mich denn überhaupt weit eher zu den Gegnern als zu den Bewunderern des Meisters von jeher gestellt. Als ich daher 1854 aus Italien kommend meinen bleibenden Wohnsitz in München nahm, suchte ich ihn um so weniger wieder auf, als ich unüberlegt genug mich vom damaligen Redakteur der Allg. Ztg., Dr. Kolb, hatte zu dem Versprechen verleiten lassen, ihm Kunstberichte zu schreiben, und dieß Versprechen jetzt mit mehr Lebhaftigkeit als Klugheit hielt. Ich machte mich zum literarischen Vertreter des von der Akademie, den Kaulbach, Schwind, Ph. Foltz, Schraudolph, Widnmann ꝛc. wie von dem außer ihr stehenden Genelli noch immer sehr über die Achsel angesehenen Realismus, der damals gerade unter den Piloty, Ramberg, Horschelt, Fr. Adam, Schleich sein erstes glänzendes Auftreten feierte und zu dessen Fahne ich ja selber als produzirender Künstler geschworen. Es geschah das übrigens weit weniger aus innerer Sympathie mit der Sache oder ihren Vertretern, als aus Zweckmäßigkeitsgründen. Das mehrjährige Studium der klassischen Meister, von dem ich eben zurückkehrte, hatte mir denn doch gezeigt, daß dieser neudeutsche Classizismus so zu sagen in der Luft stund, daß er die Hauptsache versäumt hatte, ohne die das Entstehen einer wirklich klassischen Kunst unmöglich war, die Kenntniß des Handwerks, der Mittel der Darstellung. Eine Malerschule, die nicht malte, nachdem doch Rafael und Titian, Rubens und Rembrandt, ja selbst Dürer und Holbein längst den Weg gewiesen, war offenbar ein Anachronismus. Ich hielt also eine realistische Periode für unvermeidlich, nachdem Kaulbach offenbar die romantische abschloß und selbst

sein Schwiegersohn Kreling bereits mehr den Neuerern angehörte.

Trotz dieser gegnerischen Stellung und den häufigen Angriffen gegen die Akademie, deren Direktor er war, ließ sich Kaulbach keine Empfindlichkeit merken, wenn wir zusammentrafen, was in der Gesellschaft der Zwanglosen ziemlich häufig geschah, jenem literarisch künstlerischen Verein, dem damals eine Menge der Münchner Notabilitäten angehörten. Ja es entsprach ganz seinem koketten Naturell, daß er im Gegentheil eine Zeitlang eine gewisse Vorliebe für mich zeigte und mich endlich sogar auf's dringendste einlud, doch seine Gesellschaftsabende, die alle Sonntage stattfanden, zu besuchen. Ehe ich mich dazu verstund, ließ ich ihm aber vorlesen, was ich vor Jahren schon in den Südfrüchten über ihn geurtheilt, als ich zum erstenmale einige der hervorragendsten Träger der deutschen Kunst besprochen. Er wurde da scharf mitgenommen und ich wollte also sicher sein, daß er meine Meinung über ihn kenne, ehe ich auf eine Verbindung eingieng. Der mit ihm und mir gleich befreundete Maler Dürck entledigte sich der Aufgabe nicht ohne einige Besorgniß, daß der Versuch, Freundschaft zwischen uns zu stiften, dabei in die Brüche gehen möchte. War es doch bekannt, daß er merkwürdigerweise sehr empfindlich gegen Kritik sei, während sie ihm, dessen Ruf doch festgestellt war, längst nichts mehr anhaben konnte. Er hielt aber tapfer aus, erklärte sogar, es falle ihm nicht ein, deßhalb eine Aenderung meiner Stellung zu seinem künstlerischem Schaffen zu prätendiren, wenn ich auch mit ihm freundschaftlich verkehre. — Das war nun freilich nicht ganz aufrichtig, da er, der mir an Welterfahrung so unendlich Ueberlegene, sehr wohl wußte, wie man

Literaten einfängt und dies immer mit nur viel zu großer Befliſſenheit getrieben hatte, da er es doch eigentlich gar nicht brauchte. So brachte ich denn in der reizenden Villa an der einſamen Gartenſtraße eine ziemliche Zeit lang um ſo angenehmere Stunden zu, als es ſchwer möglich ſein möchte, die Rolle der Wirthin mit größerer Liebenswürdigkeit auszufüllen, als es Frau v. Kaulbach that. Ich kann auch nicht ſagen, daß der Meiſter ſelbſt ſich oder der Würde ſeiner Stellung jemals etwas gegen mich vergeben hätte, obwohl er mich ſichtlich zu gewinnen ſuchte, während ich mit geſinnungstüchtiger Bornirtheit nicht einen Schritt von der Linie abwich, die ich ſeiner Kunſt gegenüber bisher eingehalten. Natürlicherweiſe ergab ſich aber nach einigen Jahren freundlichen Verkehrs doch die Unvereinbarkeit deſſelben mit dieſem Verfahren, und ich ſtellte meine Beſuche im Hauſe nach und nach ein, indeß auf ſein dringendes Erſuchen ohne die im Atelier aufzugeben, wo er mich immer mit überlegener Weltgewandtheit und äußerlicher Ruhe empfieng, wenn ich kam, um ſeine neueſten Schöpfungen zu ſehen. Er fragte einen dann nach der Meinung, wehrte ſich auf's Geiſtvollſte, wenn man ihm Einwendungen machte, und zeigte dabei natürlich auch die Löwenklaue; jedenfalls aber mit mehr Achtung der fremden Anſchauung, weniger Empfindlichkeit als die meiſten andern bedeutenden Künſtler, die ich gekannt. Seine Schlagfertigkeit und ſein Witz kamen ebenſo glänzend zu Tage als ſeine angeborne außerordentliche Klugheit, die ihm nicht leicht entlockte, was er nicht ſagen wollte.

Und dennoch ließ er ſich oft ungezwungen genug gehen, machte z. B. aus ſeiner Verachtung der Menſchen kein Hehl. In dieſer Beziehung war nichts intereſſanter als die Art, wie

er die Menge der oft sehr vornehmen Fremden behandelte, die sich in der Besuchstunde durch sein mit dem ausgesuchtesten Raffinement arrangirtes colossales Atelier in der Akademie drängten. Während die Wände desselben mit den kostbarsten Gobelins nach den Rafael'schen Compositionen aus den Stanzen behängt waren, fand man über sie weg hängend oder unter ihnen auf den Staffeleien stehend und an der Wand gelehnt die Cartons und Skizzen fast sämmtlicher Arbeiten seines so thätigen Lebens, höchst malerisch, aber anscheinend ganz achtlos und gleichgültig durcheinander gemischt und gruppirt; so daß der Beschauer den Eindruck einer wahrhaft unermeßlichen Fruchtbarkeit gewann; und selbst das viele Unbedeutende oder Widerwärtige durch das Große und Mächtige gehoben ward; die Einförmigkeit dieser nur aus Zeichnungen und Cartons bestehenden Produktion ward dann durch dazwischen gestreute einzelne packende Skizzen oder lebensgroße Portraite, die er absichtlich nie vollendet, wohlthätig unterbrochen. Hatte man erst die Schanzen von einem halben Dutzend riesiger Cartons endlich umgangen, ohne über die kostbarsten Kupferstiche, Photographien oder Skulpturen, Geräthe und Stoffe aller Art gestolpert zu sein, die auf dem Boden herumlagen, so kam man endlich in den Mittelpunkt, wo er selber mit spitzer Kohle an der Staffelei seine Göthe-Illustrationen kalligraphisch zierlich hinschrieb. Denn er behauptete, man müsse jede Arbeit zu jeder Zeit, in jedem beliebigen Stadium ihrer Entstehung beschauen können, und sie müsse immer gleich interessant aussehen, immer gleich viel versprechen. Wirklich thaten dieß die seinigen, in dem Grade wenigstens, daß sie im früheften embryonischen Zustand sogar am meisten die Phantasie anregten, und nur zuletzt, wenn sie fertig waren, allerdings am wenig-

sten hielten, da sie immer glatter, eleganter, aber auch viel schematischer und lebloser wurden. — Er war der Sklave seines Striches, nicht sein Herr geworden, weil er ihn nie mehr auslöschen mochte, wenn er einmal gerathen war. Darum haben seine Zeichnungen auch so gar keine Aehnlichkeit mit denen der alten Meister, denen allen schon das fertige Bild vor Augen steht, der Strich nicht Selbstzweck ist.

Die Fremdenschaar aber, die sich nun in athemloser Spannung durchdrängte und lauerte, um den weltberühmten Meister wenigstens zu sehen oder wo möglich von ihm eines Wortes gewürdigt zu werden, behandelte er mit einer köstlich studierten Verachtung, drehte ihr den Rücken, that als wenn sie gar nicht da wäre, rauchte, die Mütze auf dem Kopfe, ruhig seine Cigarre weiter, wenn unter dem Gerüst die Gräfinnen und Prinzessinnen herumkokettirten und einen Blick zu erhaschen trachteten, hörte es wohl auch gar nicht, wenn man ihn ansprach, kurz, er behandelte die Menschen ganz so en canaille, wie man es thun muß, wenn man ihre Bewunderung und Verehrung fesseln will.

In dieser Beziehung hatte er viel von Liszt gelernt, der das noch besser verstund als selbst er, „wer wäre klug und fände in Rom nicht seinen Meister.“ Nur wenn er dagegen irgend einen der Schriftstellerei oder Kunstkritik verdächtigen Sterblichen unter der Brille herumschnüffeln sah, redete er ihn wohl an, fragte ihn um seine Meinung über dies oder das, ließ sich auf ein Gespräch ein und zeigte so viel Interesse für das, was dieser etwa vorbrachte, bis er ihn zuletzt gar nach Hause einlud oder sich das Vergnügen ausbat, den interessanten Kopf für sich skizziren zu dürfen, worauf dann der Inhaber desselben regelmäßig ungeheuer geschmeichelt

wegging und nie verfehlte, noch Abends in stiller Mitternacht seinen „Besuch bei Kaulbach“ oder die „Münchener Erinnerungen“ fertig zu schreiben und den durchdringenden Scharfblick, die eminente Menschenkenntniß des unsterblichen Meisters herauszustreichen. Ohne Zweifel mit Recht. Aber mit des Geschickes Mächten und jüdischen Literaten ist kein ewiger Bund zu flechten, denn gar oft findet die Eitelkeit ihre Nahrung doch noch mehr im Widerspruch gegen solch großen Mann, als in seiner Bewunderung, und so machten ihm seine Helden von der Feder oft schweren Verdruß, nachdem sie ihn noch viel Geld dazu gekostet, wenn die böse Welt Recht hat.

War er also in Bezug auf seinen Ruhm von einer fast krankhaften Besorgtheit, so kontrastirte damit die stolze Unabhängigkeit, mit der er alle aristokratischen Prätensionen abfertigte, um so wohlthätiger. Obwohl er eine Unzahl Orden besaß, trug er sie doch sehr selten — den Adel des Genies hat er gegenüber dem der Geburt nie verläugnet, so wenig als im Kampf für die Freiheit und gegen jede Art von Despotismus jemals transigirt, wie geschickt er sich auch mit den jeweiligen Machthabern zu stellen, sie für seine Zwecke zu benutzen verstund. — In dieser wie in vielen anderen Beziehungen war Meister Reinecke sein Ideal, und wie Göthe in den Faust, hat er in diese Figur einen sehr großen Theil der eigenen Persönlichkeit, ihrer Strategie und Lebensaxiome niedergelegt. Wenn Jeder in diesem Leben Hammer oder Amboß spielen muß, so war er fest entschlossen, der erstere zu bleiben, wie er denn auch das Nehmen im gemeinen Leben dem Geben entschieden vorzog. Wenn er nichtsdestoweniger der Welt weit mehr gegeben, als jemals von ihr empfangen

hat, so geschah das, weil ihm das Produziren Vergnügen machte, ein unermeßlicher Thätigkeitstrieb in ihm steckte, aber sicher nicht „zur größeren Ehre Gottes", wie sich die Nazarener einredeten. Nach dieser Seite hin hatte er Schopenhauer um zwanzig Jahre antizipirt. —

Doch ich kehre zurück zu den Pinakothekfresken, von denen ich abgeschweift.

Viel ungetheilteren Beifall als diese mit sichtlicher Unlust ausgeführte Arbeit fand der als verbindende Verzierung über den weltgeschichtlichen Bildern des Berliner Treppenhauses hinlaufende Kinderfries, wo der Meister seiner Laune auf's Liebenswürdigste den Zügel schießen läßt, indem diese neckischen Kleinen die Leidenschaften und Beschäftigungen der unter ihnen agirenden Herren travestiren. Dieser Fries gehört eben der harmloseren Art der Produktion halber, die auch den Beschauer ruhiger und behaglicher genießen macht, zu seinen weitaus besten Leistungen. Die dem denkendsten aller Künstler wohl eben des Gegensatzes halber so sympathische Darstellung der Kinderwelt lieferte ihm die besten Stoffe auch bei einer andern großen Arbeit, die er noch vor der Vollendung der Berliner Fresken begann, der Illustration Göthe's und Schiller's. Schon vorher hatte er jene Shakespeare's begonnen, die aber der ledernen Ausführung durch den Kupferstich halber beim Publikum weniger Anklang fand. Jetzt bot ihm die Ausbildung der Photographie eine Technik, die es ermöglichte, die Frische und Feinheit der Handzeichnung unmittelbar wiederzugeben und dadurch sehr viel geistreicher und lebendiger zu erscheinen, als dies bei der Nachbildung durch den Kupferstich möglich war. Deßhalb errangen diese Compositionen denn auch einen unermeßlichen

Erfolg beim Publikum. Leider kann die Kritik sein Urtheil nicht im Entferntesten bestätigen, da eigentlich fast blos die Kinderbilder, wie der getreue Ekehart, Lotte, Mignon u. A., seiner würdig finde. Gerade für die edelsten Gestalten unserer Dichter giebt er uns leere Masken. Die Passion des Publikums für diese Schöpfungen hat sich denn auch sehr rasch verloren.

Weit mehr künstlerisches Verdienst zeigen seine großen historischen Bilder in dieser letzten Periode seiner künstlerischen Thätigkeit. Schon darum, weil sie ganz bestimmten Richtungen der Zeit einen machtvolleren und beredteren Ausdruck geben, als irgend welche andere modernste Kunstwerke. Er hatte sich ja zu diesem Zwecke ihren Stoff mit wohlüberlegter Sorgfalt ausgesucht, denn mit demselben Rechte, mit dem man von Tendenzdichtern sprechen kann, verdient er noch weit eher den Namen eines Tendenzmalers. Es ist das nicht etwa seine Schwäche, sondern recht sehr seine Stärke. Denn nur sehr selten verleitet es ihn, vom Augenblick ein Interesse zu borgen, das eine spätere Zeit nicht in gleicher Weise theilen dürfte, darum wird er keiner unverständlich bleiben. Dazu hatte er viel zu viel künstlerische Einsicht, um den Dingen nicht ihren allgemein menschlichen Gehalt mit sicherem Blick abzugewinnen. Weil er aber die Kämpfe der Zeit um politische und religiöse Freiheit mit dem tiefsten Antheil begleitete, weil sie ihm eine wahre Herzenssache waren, so entstanden jetzt noch nacheinander die Schlacht von Salamis für die weltgeschichtliche Galerie des Maximilianeums, der Arbues und endlich der Nero. Ihnen vorher ging noch das letzte der weltgeschichtlichen Bilder, als würdigster Schluß dieser Hauptarbeit seines Lebens. Es ist ganz bezeichnend für die damals

in Berlin unter Friedrich Wilhelm IV. herrschende Richtung, daß man durchaus nicht die Darstellung der Reformation mit Luther als Haupthelden dafür wollte, wie es Kaulbach erst vorgeschlagen, und daß er sich einige Jahre herumzanken mußte, bis er seinen Willen nur halbwegs durchsetzte. Denn schließlich einigte man sich über eine Darstellung der Renaissance, in der die Reformation nur als Episode erschien.

Wenn mit diesem Bild und den Göthe-Illustrationen nichtsdestoweniger eine neue Periode der Kaulbach'schen Kunst anhebt, so verdankt er das unstreitig dem täglich kühner nach der Herrschaft ringenden Realismus, der jetzt durch Piloty's Berufung sogar an der Akademie Eingang gefunden, wie ihm bereits fast die ganze talentvolle Jugend zugeschworen. Dem konnte eine so empfängliche, beifallsbedürftige Natur wie er nicht widerstehen. Trotz alles Widerwillens gegen diese Richtung, über deren Phantasielosigkeit er sich fortwährend lustig machte, fing er also dennoch an, ihr hier eine ganze Reihe von Concessionen an größerer Naturwahrheit zu machen. Die Folge war, daß sie ihm eine erneute Jugend schenkten. So gibt er schon im Carton ganz entgegen seinem früheren System überall Farbe und Lichtwirkung sogar mit großer Beflissenheit an, ja bringt große Massen Helldunkels, etwas was in der Cornelianischen Schule bisher kaum dem Namen nach gekannt war. Er verdankt dem eine ungleich größere Belebung des Ganzen, die er durch die mannigfachsten malerischen Contraste mit Geschick noch mehr zu steigern weiß. Ebenso bildet er die vordersten Gruppen aus viel größeren und dichtergestellten Figuren und macht darum nicht mehr den Eindruck widerwärtiger Magerkeit, wie im Jerusalem oder manchen anderen Bildern.

Bei der Anordnung hielt er sich an das alte Vorbild dieser ganzen Art von Compositionen, an Rafael's Schule von Athen. Nur daß er uns in das Innere eines gothischen Domes statt in eine römische Halle führt, um uns mit den Repräsentanten des glorreichsten Jahrhunderts der modernen Geschichte bekannt zu machen, und den Raum viel mehr vertieft als Rafael, weil er seiner Gewohnheit nach weit mehr Figuren anbringt. Ich darf wohl als bekannt voraussetzen, daß er denn, wie jener Plato und Aristoteles, so Luther mit der hoch emporgehobenen Bibel als Hauptperson in der Mitte anbringt, auf die eigentlich alles hinleitet.

Wenn der Vordergrund ganz durch die großen Entdecker und Naturforscher, die sich um Columbus zur Linken und der Dichter und Humanisten, welche sich um Reuchlin und Erasmus rechts versammeln, eingenommen wird, so rechtfertigt sich die Anordnung dadurch, daß diese beiden Gruppen unstreitig doch das nothwendige geistige Fundament bildeten, auf welchem die Reformation selber sich erst aufbauen konnte. Besonders trefflich sind hier die beiden Professoren Reuchlin und Erasmus gelungen, der eine der selbstgefällige Docent, der andere das würdevolle, aber grimmige Licht der Fakultät, dann Hutten voll feuriger Begeisterung und Streitlust, Dumoulin der feine Franzose, Cervantes, das wahre Original des Don Quichote, Petrarca und Pico von Mirandola, herrlich edle italienische Köpfe, Zasius und Conrad Celtes, höchst lebendige Musterbilder deutscher Art. Der Bau dieser Gruppe, der Shakespeare präsidirt, ist außerordentlich kunstvoll. Trefflich sind auch Elisabeth mit ihrem Gefolge zur Linken und Gustav Adolph mit seinen Mitstrebenden zur Rechten Luthers. Dieser selbst endlich ist sehr gelungen, noch jung, voll glü-

hender Begeisterung, edel aufgefaßt und doch sehr ähnlich, wenn auch nicht mit den breiten, philiströsen Cranach'schen Formen. Im Seitenschiff zur Rechten sind Guttenberg und die Künstler, Leonardo, Rafael, Albrecht Dürer, im linken die großen Physiker Keppler, Galilei, Copernicus u. s. w. zu erwähnen, sowie hinter Luther die Vorläufer der Reformation: Wikleff, Huß, Arnold von Brescia u. s. f., unter welchen sich wieder treffliche Figuren befinden, wie denn vielleicht auf dem ganzen Bilde keine einzige ist, die bloße Niete, bloß, um den Platz zu füllen, da zu sein scheint.

Fast alle diese Männer sind indeß vom Künstler nicht etwa blos ruhig betrachtend, wie in Delaroche's Hemicycle, demjenigen modernen Kunstwerke, mit welchem die Vergleichung am nächsten liegt, sondern jeder in charakteristischer Weise beschäftigt dargestellt. Luther hält die Bibel als den Urquell aller Wahrheit in die Höhe, Calvin reicht seinen Anhängern den Kelch, Elisabeth wendet sich den Reformatoren zu, Dürer malt, Guttenberg zeigt triumphirend den ersten Druck, Hans Sachs macht Reime. Dergleichen symbolische und sehr heterogene Beschäftigung stört hier, wo wir von vornherein wissen, daß die ganze Vorstellung eine willkürliche ist, keinen Augenblick, während es im „eroberten Jerusalem" z. B. höchst widerwärtig wirkt, wenn sich die Leute vor Hunger umbringen und einen Schritt daneben die frommen Christen davonziehen, ohne nur die geringste Notiz von den jammernden Unglücklichen zu nehmen. Ueberall aber sieht man die helle Begeisterung für jene an herrlichen und bewunderungswürdigen Menschen so reiche Zeit, es ist eine Wärme im Ganzen, die man sonst bei Kaulbach nur zu oft vermißt.

Die Ausführung dieser sämmtlichen Bilder in Berlin

geschah durch zwei Schüler Kaulbachs, Echter und Muhr, nach seinen Cartons und Farbskizzen und zwar in Stereochromie, weil ihm diese der Tempera ganz ähnliche Technik die Möglichkeit bot, das von den Schülern Gemalte zu retouchiren, ehe es mit Wasserglas fixirt wurde. Nichtsdestoweniger muß man es bedauern, daß er diese widerwärtig trockene, mehlige Malart gewählt, die so weit hinter dem unübertrefflich klaren und ernsten, vornehmen Ton des Fresko zurückbleibt. Trotz alledem macht das Ganze einen überaus imponirenden Eindruck, wenn auch ohne allen coloristischen Reiz beleidigt es doch wenigstens nicht, wie die haltungslosen cornelianischen Bilder. Alles in Allem ist es eben doch die bedeutendste monumentale Arbeit dieser Art nach den Glyptotheksälen geblieben, welche unsere Zeit hervorgebracht. Jedenfalls die, welche von allen bisherigen in Deutschland am anständigsten honorirt ward, denn er erhielt 200,000 Thaler für dieselbe.

Nach der Vollendung des Cartons der Renaissance gieng er an die der Schlacht von Salamis für die Galerie des Maximilianeums. Gewöhnlich hatte er die einzelnen Gruppen schon des Abends zu Hause skizzirt, ehe er sie nach und nach zu einem Ganzen zusammensetzte, das er sich nur in seinen Hauptmassen gedacht und gezeichnet und das er nun auf einer größeren Skizze aus diesen Einzelepisoden zusammensetzte. Erst dann, wenn die Composition feststund, pflegte er sich eine Farbskizze zu malen, ehe er an die Ausführung des großen Cartons gieng, den er nach jener so sorgfältig ausgeführten ersten Zeichnung sich dann oft durch Schüler oder seinen alten Freund Strähuber, einen vortrefflichen Zeichner, auf Leinwand erst mit Kohle aufzeichnen ließ, um daran noch einiges ändern zu können, worin er [illegible] sehr weit gieng. Dann

wurde die Zeichnung braun mit Oelfarbe getuſcht, die entfernteren Theile kälter, nach vorne zu immer wärmer. Dieß geſchah mit einer methodiſchen Sauberkeit und Glätte, die eine eigentlich maleriſche Behandlung ausſchloß. Ebenſo zeichnete er nur ſelten Studien für die einzelnen Theile, Köpfe, Hände und Füße, nackte Körper ꝛc., wie es Rafael oder andere große Cinquecentiſten mit ſo bewunderungswürdigem Fleiße gethan. Darum eben hat ſeine Formbehandlung beſonders in der Periode von der Hunnenſchlacht bis zur Renaiſſance etwas ſo monotones, auswendig gelerntes. Denn ſelbſt wenn er ein Modell benützte, ſo zeichnete er ſelten eine Studie darnach, ſondern brachte es der Zeiterſparniß halber lieber gleich auf's Bild ſelbſt und meiſt ſehr oberflächlich. Indeß iſt ſeine Kenntniß des menſchlichen Körpers wie die Feinheit ſeiner Modellirung doch der des Cornelius ſehr überlegen, obwohl er die Größe und Erhabenheit deſſelben ſelbſt in der Formengebung nicht erreicht, was ohne Zweifel daher rührt, daß er ſich um die italieniſche Kunſt des Cinquecento, mit der jener ſo ſorgfältig in Fühlung blieb, ſo gut wie gar nicht kümmerte. Ebenſowenig aber auch um die moderne, wie er denn z. B. nie in Paris geweſen iſt, ja ſelbſt von dem, was in München gemalt wurde, nur ſehr ausnahmsweiſe Notiz nahm. So von Schwind trotz jahrelanger Verfeindung, ſpäter von dem ihm ſehr ſympathiſchen Ramberg, am meiſten aber von Makart, von dem er ſich ſogar eine Wiederholung der modernen Amoretten ſelber kaufte. — Zu Piloty aber verhielt er ſich lange Jahre blos ſatyriſch, erlaubte aber ſpäter doch, daß der eigene Sohn deſſen Schüler wurde.

In der Schlacht von Salamis ſieht man dennoch den Einfluß dieſer Realiſten noch mehr als ſelbſt in der Renaiſ-

ſance. Sonderbarerweiſe aber den der Conſtantinsſchlacht von Rafael, deren prachtvoller Gobelin doch unmittelbar über ſeinem rieſigen Carton hieng, ſehr viel weniger. Nichtsdeſtominder wirkt dieſe Compoſition doch großartig, wie viel man auch am Einzelnen auszuſetzen haben möge, es theatraliſch und unwahr finde. Ja wie ſehr man auch die ſüßliche und widerwärtige Malerei perhorrescire, die alles thut, um die Compoſition zu ruiniren und einen aus der Stimmung herausſtatt hineinzubringen. Hier ſtört am meiſten, daß Kaulbach den ganzen Mittel- und Hintergrund in einen förmlichen Nebel hüllt, der die Gegenſtände gar nicht mehr recht erkennen läßt, während er doch alles hätte thun müſſen, um den Hintergrund heranzubringen, ſtatt ihn zurückzudrängen. Ebenſo beleidigt die liederliche Ausführung des Vordergrundes, die das Bild in eine braune vordere und blaugrüne hintere Hälfte trennt, die ſich gar nicht verbinden. Ohnehin haben nur zu oft ſeine Figuren etwas Körperloſes, die Gewänder etwas Papiernes. Aber ſowohl der Deſpot, der auf dem Hügel ſitzend dem Untergang ſeiner Macht, ſeiner Schätze und ſeiner Weiber in ohnmächtiger Wuth zuſehen muß, als die von ihren mythiſchen Helden angefeuert, kühn heranſtürmenden Griechen zeigen wie die Gruppe des mit den Weibern untergehenden Schiffes wenigſtens eine dramatiſche Lebendigkeit, die uns trotz allen Widerſtrebens gefangen nehmen — weil man fühlt, daß der Maler wirklich mit dem Herzen bei ſeinem Gegenſtand war.

Hatte der Anblick des Napoleoniſchen und ruſſiſchen Deſpotismus in den fünfziger Jahren ihm die Schlacht von Salamis eingegeben, ſo führte ihn jetzt die Ueberhandnahme des Ultramontanismus und der religiöſen Intoleranz auf die Darſtellung des Arbues, nachdem Pius IX. es fertig ge-

bracht, dieß Scheusal heilig zu sprechen, und damit aller Humanität, allen Errungenschaften modernen Geistes frech in's Gesicht zu schlagen. War es in Deutschland außer Lessing vorzugsweise Kaulbach, dessen Naturell ihn dazu drängte, mit Stift und Pinsel sich an den Kämpfen der Zeit zu betheiligen, so hatten seine Gegner, wie ich selber lange Zeit, vollkommen unrecht, wenn sie meinten, daß dieß bloße Spekulation gewesen. Niemand, der die ganze Produktion unseres Meisters überblickt, kann auch nur einen Augenblick darüber im Zweifel sein, daß sie eigentlich aus lauter solchen Gelegenheitsgedichten nach Göthe'schem Rezept besteht, ja daß fast jedes einzelne Stück derselben allemal einer gerade herrschenden Strömung entgegen-, aber auch aus ihr herauskam, nicht nur sich geschickt von ihr tragen ließ, das Ganze aber einen wahren geistigen Witterungskalender der Deutschen in den letzten vierzig Jahren abgibt. So hatte er den Arbues in der ersten Wuth über die Canonisation des Scheusals gleich mit Kohle an die Wand seines Ateliers skizzirt und die übrigen Gruppen erst später angefügt.

Wir sehen jenen fürchterlichen blinden Greis, der einst halb Spanien zur größeren Ehre Gottes entvölkerte, aus dem Portal des Inquisitionsgebäudes heraustreten, grinsend vor Wuth, mit aufgeblähten Nasenflügeln, die wollüstig den Rauch einzuathmen scheinen, welcher von dem angezündeten Scheiterhaufen im Hintergrunde sich in dicken Wolken über die ganze Szene wälzt. Unterstützt wird er von zwei jüngeren Mönchen, deren einer brutal, wohlgenährt, mit kleinen listigen Augen und breitem sinnlichem Mund und Wangen, durch seine gemeine cynische Befriedigung angesichts der fürchterlichen Szene allerdings den tigerartigen Fanatismus des Inquisitors fast

noch erhaben neben sich erscheinen läßt. Auch der andere, ein edlerer, aber düsterer junger Schwärmer mit der Geißel im Gürtel, könnte immer noch seines Gleichen auf unsern Straßen treffen, obwohl er dereinst ein würdiger Nachfolger seines Obern zu werden verspricht, dessen hyänenartiges Gesicht man vorläufig bei uns noch nicht fände, da solche Früchte einer heißern Sonne bedürfen.

Vor dieser noch mehr widerlichen als schauerlichen, aber frappant wahren Dreieinigkeit kniet, neben vielen andern Gefangenen, Mauren und Juden, zuvörderst eine gefesselte Ketzerfamilie, welche dem Inquisitor eben von zwei blassen Kuttenträgern mit den ausgeprägtesten Spionengesichtern vorgeführt wurde, wahrscheinlich, damit er ihr Todesurtheil bestätige oder mildere. Während ein beinahe erwachsener Sohn kühn das Haupt erhebt, haben der bleiche aber feste Vater wie die schaudernde Frau, an die sich ihre Kinder entsetzt anschmiegen, bereits am Gesichte des Alten gesehen, daß das Wort „Milde“ aus seinem Wörterbuch längst gestrichen ist, auch wenn es die wilde Bewegung, mit der sein Krückstock sie nach dem Scheiterhaufen hingewiesen, nicht vollends deutlich machte. Vor ihnen auf den Treppenstufen liegen ihre Schätze, und aus der Hast, womit ein anderer Pater sie jetzt nach eben ausgesprochener Verdammung sofort wegrafft, sehen wir deutlich genug, daß frommer Eifer nicht das einzige Motiv bei den Anklagen gewesen. — Eine lange Prozession von andern Mönchen, das Bild des Gekreuzigten wie zum schneidendsten Spott voraus, begleitet psalmodirend weitere Gefangene zu den Scheiterhaufen im Hintergrunde, während ein Steinbild der Mater dolorosa gerade über dem Inquisitor sich von

dieſer entſetzlichen Verhöhnung der Religion der Liebe durch ihre Diener ſchaudernd abzuwenden ſcheint.

Man ſieht, an Deutlichkeit läßt die Compoſition nichts zu wünſchen übrig, und während der Künſtler ſonſt ſeine Stoffe da, wo ſie den Mächtigen dieſer Erde mehr entgegenkommen, wie z. B. bei ſeinen Fresken an der neuen Pinakothek, durchaus ironiſch aufzufaſſen den Geiſt hatte, ſo iſt hier keine Spur von Ironie, ſondern der tiefſte Haß, die wahrſte Empörung einer freien Seele gegen eine der ſcheußlichſten Epiſoden der Geſchichte, eine Empörung, die um ſo gerechtfertigter erſcheint, um ſo mächtiger wirkt, als man uns jene fürchterliche Zeit eben wieder heraufbeſchwören, ihre entſetzlichſten Charaktere als Heilige aufdrängen will, und damit alle ſittlichen Begriffe auf's Tiefſte verwirrt und verletzt. In ſolchen Fällen haben die Künſtler nicht nur das Recht, ſondern auch die Pflicht, die Dinge zu zeigen, wie ſie wirklich waren, nicht wie ſie die Parteiwuth oder die Gleißnerei erſcheinen laſſen möchte, und daß Kaulbach dieß zu allen Zeiten, hier aber mit beſonderer Energie gethan, iſt ſicherlich ein großes Verdienſt.

Die Kunſt aber hat bei ihrem unzweifelhaften Berufe, wenn nicht die großen geiſtigen Kämpfe, doch die Anſchauungen der Gegenwart wiederzuſpiegeln, zugleich auch den weiteren, das Vergängliche in ewig gültige Formen zu kleiden, und ſo ein Unvergängliches, für alle Zeiten Verſtändliches und Ergreifendes, alſo Claſſiſches daraus zu machen; denn mit bloßer Benützung und Ausbeutung vorübergehender Stimmungen wäre wohl der Spekulation, aber nicht der Kunſt gedient. Unterſuchen wir das Kaulbach'ſche Werk auch darauf hin, ſo wird unſer Urtheil freilich nicht ganz ſo vortheilhaft lauten können; denn iſt die Schilderung der Laſter, des Fanatismus und der

Grausamkeit, aller Schrecken des Wahns und der Heuchelei verhältnißmäßig ungewöhnlich gelungen, so bleibt dagegen die der unterdrückten Tugend allerdings hinter jenen zurück an Lebensgefühl wie an künstlerischer Durchbildung. Die kalte Glätte der Behandlung macht weder gewisse Masken genießbarer, noch läßt sie eine fast durchgehende schematische Magerkeit und Kleinlichkeit der Formengebung übersehen. Es fehlt eben auch diesem Bilde, wenngleich weniger als vielen anderen des Künstlers, jener Respekt vor der Natur und jene Hingebung an sie, welche neben der Größe des Styls den Hauptvorzug der klassischen Kunst ausmacht und sie vom bloßen Classicismus unterscheidet. Kann also Arbues dieser unläugbaren Mängel halber uns wohl tief erschüttern, Abscheu und Entsetzen in uns erregen, so vermag es uns dagegen nicht in gleichem Grade zu rühren, weil wir wohl an die Peiniger, aber nicht recht an die Gepeinigten glauben. Die tragische Wirkung, welche die Erregung von Mitleid neben dem Entsetzen erfordert, ist also nicht vollständig erreicht.

Bei der Composition des Nero hat das zweite Empire jedenfalls mitgewirkt, wenn auch der Piloty's den ersten Anlaß bot zu dem Bild, das der Meister schon um 1858 aufzeichnete, aber erst zehn Jahre später groß als Carton ausführte, nachdem inzwischen auch Rahl, wie später Keller und Siemiradzki den Stoff behandelt.

Wir stehen vor einer Ecke des Kaiserpalastes, aus dessen Hof nach üppigem Bachanal der so künstlerische Imperator eben heraus auf eine Terasse getreten ist, von der aus eine Treppe herab und in die nebenstehenden Gärten führt. Nero ist als Apollo Musagetes geschmückt und von seinem ganzen Hofstaat umgeben, zu dem sich halb entkleidete vornehme Röme-

rinen durch die eine Mauer bildenden Garden drängen und den eben zum Gott erklärten Kaiser mit Blumen überschütten, während der dicke Schmeichler Tigellinus dem just improvisirenden Herrscher Beifall klatscht. Dieser hält den Becher in der einen Hand, während er mit der andern seine Improvisation durch Griffe in die von einem nackten Knaben gehaltene Lyra begleitet. Der freche Uebermuth, wie das Tückische im Ausdruck des trotz seiner Jugend durch die Schlemmerei aufgedunsenen weibischen Kaisers ist sehr gut gegeben, es ist ein behaglicher Bösewicht, eine beauté du diable, wie sie den vornehm üppigen Weibern am anziehendsten erscheinen mag, die ihn umgeben, während neben ihnen schöne Knaben die Rolle der Ganymede offenbar in vollster Ausdehnung spielen. Gleich zu den Füßen eines Paares solcher an Frechheit nichts zu wünschen übrig lassender Jungen liegt ein schönes gemordetes Christenweib auf den Stufen der Treppe, das lebende Kind im Schoße, das Kreuz an die Brust gedrückt. Sie stellt auf dieser Seite die Verbindung der auf der hohen Terrasse spielenden Schilderung der Neronischen Wirthschaft mit der zu ebener Erde vor sich gehenden Christenverfolgung her. Auf der rechten wird sie durch Liktoren und Henker gebildet, welche, von der Treppe herabsteigend, nach dem vor dem scheußlichen Treiben da oben muthig seinen Abscheu aussprechenden Paulus greifen, der als Mittelpunkt und Haupt einer großen Gruppe griechischer und römischer Christen ihnen mit edler Begeisterung das Beispiel des Martyriums gibt, während eine Frau trauernd von ihm Abschied nimmt, andere sich freiwillig heranbrängen, um ihm in den Tod für den Glauben zu folgen. Diesem sind auch die beiden Gruppen links verfallen, welche uns Judenchristen zeigen, die theils schon an's Kreuz geschlagen

sind, theils wie der in der Mitte befindliche Petrus eben von den Henkern mit ihm aufgerichtet werden, während sich ihre Angehörigen Abschied nehmend um sie drängen. Die fromme Ergebung, der Muth der Märtyrer, die treue Liebe und Verehrung ihrer Angehörigen und Anhänger sind mit einem Reichthum der Erfindung, mit einer erschütternden Macht, ja sogar mit einer verhältnißmäßig großen Reinheit der Empfindung geschildert, welche diese Gruppen jedenfalls unter das Beste reihen, was Kaulbach geschaffen. Sie müßten ihnen schon durch ihre einfache Natürlichkeit eine große Wirkung sichern, auch wenn sie nicht wie hier durch den Gegensatz der bis in's Mark verfaulten römischen Welt über und durch das scheußliche Gesindel ihrer Organe, der Henkersknechte, neben ihnen noch gesteigert würde.

Was Kaulbach überall auszeichnet, die klare leicht verständliche Erzählung einer Thatsache, wie der außerordentliche Phantasiereichthum in der Erfindung der mannigfaltigsten Motive zu ihrer denkbar vollständigsten Schilderung, findet man auch hier, sogar in ungewöhnlicherem Maße als sonst, und die damit so oft verbundenen Mängel seiner Kunst in geringerem. So ist die gewöhnliche Schemenhaftigkeit, das Auswendiggelernte seiner Figuren ziemlich auf die obere, freilich in jeder Beziehung schwächere Hälfte der Composition beschränkt geblieben, während die untere, wie schon gesagt, eine ungewöhnliche Anzahl rein empfundener und rührender zeigt. Liegt auch hier die spezifisch künstlerische Schönheit mehr in dem Ueberfluß der Erfindung als in der Neuheit oder energischen Wahrheit, der prägnanten Plastik des Einzelnen, so sind doch auch sie groß genug, um uns in dieser Art des Cartons den Mangel an feinerem Naturgefühl, das Conven-

tionelle der Form weniger unangenehm empfinden zu lassen, als bei den meisten andern Kaulbach'schen Compositionen. — Wie wenig sympathisch einem auch sonst jene romantisch spielende Anschauung sei, welcher der innere Ernst zur rechten Größe fehlt, welche bei allem Respekt, den sie hier fast unwillkürlich einem Martyrium zollt, das ihr sonst eigentlich immer einfältig und beschränkt erschien, und sie im Grunde fast noch mehr Sympathie mit der vornehmen römischen Verdorbenheit empfinden, ja selbst im Nero noch einen ganz interessanten Kerl, im Paulus doch einen bornirten erblicken ließ, so hat gerade dieser leise fühlbare Widerstreit der Empfindungen hier zu einem in jeder Beziehung interessanten und bedeutenden Resultat geführt.

Nach diesem Werk, das die Reihe der realistischen, wirkliche Begebenheiten darstellender Bilder glänzend abschloß, beschäftigte sich Kaulbach fast nur noch mit solchen Compositionen, die auf die Zeitereignisse Bezug hatten. So mit einem Todtentanz nach Art des Holbein, in welchem Papst und Kaiser, Gelehrte und Pfaffen mit gleich scharfem Hohne mitgenommen werden. Großen Kunstwerth kann man denselben so wenig zusprechen, als den Szenen der Sündfluth, die er mit immer mehr ermattender Kraft gleichzeitig zu componiren anfieng, bis ihn 1874 die Cholera als letztes und schwerstes Opfer dahinraffte, nachdem er sich ganz und voll ausgelebt, wie es nur selten einem vergönnt war. —

Wenige Künstler geben ein Beispiel von solch lang andauernder produktiver Kraft. Viel geringer ist allerdings die ethische. Obwohl er sie hat, ist sie doch gerade nicht das, was einem an Kaulbach's Werken zunächst und am meisten auffällt, die im Gegentheil bisweilen in dieser Beziehung fast

an die Verlogenheit der Zopfmaler in ihrer koketten Art hinzustreifen scheinen. Aber nie an die innerliche Gemeinheit, Trivialität, Leere und Gedankenlosigkeit derselben. Ohne Zweifel kann, rein vom Standpunkt des Handwerks betrachtet, ein Knoller viel mehr als Kaulbach, zeichnet ebenso gut, malt viel besser und ist kaum manierirter, aber wie hohl und leer ist jener an Geist und Bildung, an durchdringendem Blick und Kenntniß der menschlichen Natur, verglichen mit diesem. Ein roher Handwerker, den die Betrachtung der Welt, in der er sich doch viel herumbewegt, kaum irgend etwas anderes gelehrt hat, als wie sich ein besserer Lakai vor hohen Herrschaften zu bücken habe, und wie die geschminkten Prinzessinnen ihn anlächeln, wenn er jung und hübsch ist.

Allerdings vermag Kaulbach nicht mehr vollständig zu genügen, wenn sich seine Darstellung dem Erhabenen, Göttlichen nähert; das Gemeine fesselt auch ihn mit dämonischer Gewalt. Indeß wie weit er sich auch in seinen Bildern von jener hohen Auffassung der einzelnen Menschen entfernt zeige, die Schiller's Werke so unvergleichlich adelt und zu einer so einzigen Erscheinung in der Literatur aller Zeiten macht, fehlt ihm doch bei aller pessimistischen Skepsis doch durchaus nicht eine ächte und wahre Begeisterung für das Hohe und Schöne, für die idealen Güter der Menschheit, wie für die letztere selber. Sie hat er zu allen Zeiten mit unverbrüchlicher Festigkeit, wenn auch mit der Schlauheit und Weltgewandtheit eines Voltaire vertheidigt, mit dem er sowohl im Temperament, als in „des Lebens kluger Führung" überhaupt eine so überraschende Aehnlichkeit hat, wenn man sich ihn mit dem Pinsel statt mit der Feder in der Hand und in's Deutsche übersetzt denkt.

Gleich ihm hat er sich eine stolze Unabhängigkeit zu erringen und zu bewahren, eine wahrhaft fürstliche Stellung einzunehmen gewußt, die unter den Künstlern wohl bei einem Rafael, Rubens, Tizian, aber in Deutschland bis dahin seit Mengs nicht mehr gekannt war, und zur Hebung der Achtung vor dem ganzen Stand, wie vor der Kunst selber nicht wenig beigetragen hat. Unterscheidet er sich von dem Franzosen durch ein weit phantasievolleres, mehr intuitives Wesen, eine viel stärkere Gestaltenbildende Kraft, so theilt er dagegen vollständig mit ihm jenes Genie des Fleißes, das ihm eine so unermeßliche Fruchtbarkeit gestattete, wie fast nur irgend einem alten Meister.

Und zwar besaß er dieses Genie sowohl im Empfangen und Zusammenraffen, als im Verarbeiten des dadurch gewonnenen Stoffs. Seine geistige Consumtion war nicht geringer als die Produktion, wer ihm etwas Neues bot, war ihm willkommen; er verbrauchte darum unendlich viele Menschen, die sich denn freilich oft sehr unangenehm überrascht gebehrdeten, wenn sie sich bloß als Material verwendet und dann rücksichtslos beseitigt fanden.

Das Gesetz des Stoffwechsels gilt bis zu einem gewissen Grad auch für die sittliche Welt. Wer viel producirt, verbraucht daher auch viel, an Menschen und Dingen, geistigen und materiellen Gütern. Thut er das nicht, bietet ihm das Schicksal keine solchen reichen Mittel, so zehrt er von seinem Kapital, d. h. er verbraucht sich selber, wie Schiller leider es thun mußte, dessen Fluch die Mittellosigkeit blieb. Wenn man sich wundert, daß ein genialer Mensch so viel mehr consumirt, so empfinden besonders wir Deutschen regelmäßig eine gewisse Neigung, dabei unseren großen Männern alle un-

bezahlten Schneiderrechnungen, alle gebrochenen Tassen und Mädchenherzen auf den Conto zu setzen und über die erschreckliche Verschwendung eines Wagner oder Mozart, über die unordentliche Wirthschaft Schiller's, den Leichtsinn Göthe's, die Spiellust Blücher's und die Dotationsfähigkeit Bismarck's fromm die Augen zu verdrehen und die Hände über dem Kopf zusammenzuschlagen. Vielleicht thäten wir doch dabei gut, ein wenig zu bedenken, daß wir all diese Tantièmen und Reisegelder, Dotationen und Pensionen, bei denen wir uns zu gebärden pflegen, als wenn sie aus unserem Familienschatz geflossen wären, in unsterblichen Melodien und herrlichen Gesängen, in Perlen von Bildern und fruchtbaren Gedanken, in Provinzen, Freiheit, Macht und Größe längst zurückerhalten haben. Ja, daß schließlich unsere Taschen und unsere Köpfe zugleich dadurch gefüllt, unsere oft so engen Herzen etwas erweitert worden sind und noch täglich erweitert werden! Was wären wir für abscheulich eckige und unbequeme, rohe und kleinliche Barbaren ohne diese unsere großen Männer! Untersuche doch einmal Jeder, wie viel von seinem Kapital an Bildung, seinem Gedankenschatz, von seinem gerechten Selbstgefühl und Nationalstolz er sich selbst und wie viel ihnen verdanke!

Viel schwieriger als dieß zu berechnen, ist jenes Stoffwechsels Gesetze zu erkennen, zu lernen, wie sich z. B. ein philosophischer Gedanke in ein Wandgemälde, eine Symphonie in eine coloristische Stimmungslandschaft oder gar ein Dutzend mit Champagner hinuntergeschwemmter Austern in einen Triumphgesang verwandeln, wenn sie durch das Medium der Phantasie des Malers oder Dichters hindurch und vermittelst Pinsels oder Feder hinausgegangen sind. Das ist gerade das

Wunderbare am Leben des Geistes, daß sich hier rein sinnliche Eindrücke, materielle Nahrung sogar noch besser in geistige Produktion umsetzen. Denn nichts ist sicherer, als daß solcher Stoffwechsel im Gehirn produktiver Menschen ganz und gar nicht durch den Genuß von ähnlichem, sondern weit eher durch den von entgegengesetztem Material erleichtert werde. Bilder erzeugen nicht wieder Bilder, Musik keine Melodieen, wenigstens keine guten, aber welche unsterblichen Lieder hat nicht schon etwas so vergängliches wie ein zierliches Mädchen oder gar blos ein Strumpfband eines solchen geweckt? Wie viel Heroismus steckt unter Umständen nicht selbst in einer vollen Schnapsflasche, welche Fülle kluger staatsmännischer Berechnung birgt sich bisweilen in der Umhüllung einer Gänseleberpastete! Dagegen ist um so gewisser, daß ein edles Material sich leichter wieder in ein anderes edles Produkt verwandelt, als ein gemeines, daß derselbe Künstler aus Johannisberger bessere Gedanken schöpft, als aus Naumburger oder gar Gänsewein, daß Seidenrauschen und der nervenaufregende Duft süßen Frauenathems der Erzeugung berauschender Phantasien viel günstiger sind, als die Berührung grober Hände oder sackzwilchener Gewänder und das Einathmen von Stallgeruch, daß aus Blumen leichter Gedichte hervorsprossen, als aus Holzäpfeln.

Deßhalb liegt denn auch so viel daran, ist es ein so eminent nationales Interesse, daß unsere großen Talente jeder Art früh der gemeinen Noth, dem erniedrigenden Druck armseligen Lebens entzogen werden. Wenn auch nicht, ohne sie kennen gelernt zu haben. Wer nicht in alle Abgründe des Daseins hinabgetaucht ist, die höchsten Wonnen nicht genossen hat, der kann sie auch nicht als Künstler schildern, oder als

Gesetzgeber, als Philosoph mit in Rechnung ziehen. Die enge und barbarische Umgebung Dürer's spiegelt sich ebenso in der Härte und Häßlichkeit seiner Werke wider, wie die so viel freiere und edlere, ja herrlich großartige, jene Rafael's adelt und zum Entzücken der Welt macht.

Wenn Kaulbach früh eine so viel heiterere, freiere Existenz gewann als der Nürnberger Meister, so macht gerade das die seinigen so viel genießbarer, trotz des weit geringeren Talents. Daß aber vorher der Druck der bittersten Armuth und Noth, daß schon Schuld und Verachtung auf ihm gelastet, an ihm vorübergegangen waren, wie unmittelbar darauf ihn alle die Seligkeit beglückte, welche Frauenliebe, der Glanz der Schönheit und des Genies zugleich auf einen Sterblichen häufen können, daß seine geistige Natur so in lodernder Gluth und rascher eisiger Abkühlung zu jenem biegsamen Stahl gehärtet wurde, als den wir sie später wiederfinden, das war sein Segen. Weil er alle Empfindungen, alle Lebenslagen vom Bettler bis zum Fürsten durchgekostet, konnte er ihre Erfahrungen uns dann in, wenn nicht überall wohlthuenden, doch immer fesselnden Werken überliefern. Wenn ihm die klassische Kunst keinen sonderlichen Eindruck hinterlassen, und er sie offenbar nicht brauchte, da er vielleicht in zwanzig Jahren keinen Fuß in die Pinakothek gesetzt hat, während ihm doch keine bedeutende Erscheinung der Literatur, der Wissenschaft, des politischen Lebens entgieng, während er einen wahrhaft unermeßlichen persönlichen Verkehr mit den bedeutendsten Menschen seiner Zeit unterhielt und auch dem Unbedeutendsten immer etwas abzugewinnen wußte, kann das nur jene vorhin geäußerte Ansicht über die Natur des geistigen Stoffwechsels bestätigen.

Ohne Zweifel steigert sich der Verbrauch von materiellen Mitteln in einem harten Klima wie unserem nordischen. Diogenes unter dem blauen Himmel Joniens konnte allenfalls selbst in einer Tonne unsterbliche Grobheiten produciren und brauchte nur den Sonnenschein dazu, wie wir wissen; Aristophanes blieb bei Hirsemus oder Bohnensalat noch immer der witzigste Sterbliche, weil eine so himmlisch leichte heitere Luft ihn umfächelte, keinerlei Schwere des Daseins auf ihm lastete. Unsere deutschen Dichter und Künstler, wie Staatsmänner und Helden brauchen aber, weil ihr Wetter schlechter ist, schon besseres Material auf ihre Tafel und ein feineres Tischtuch. Wenn ihm, um es zu erringen, das Glück die Klugheit mit der Weisheit vereint in die Wiege gab, so hat das Kaulbach's Wirksamkeit ganz ebenso erleichtert, als Fortuna jetzt auf ähnliche Art die Makart's zu fördern beflissen war.

Ist nun in dem Vorstehenden versucht worden, ein Bild Kaulbach's als Mensch, wie als Künstler, letzteren in seinem Verhältnisse zur Natur sowohl als zu dem bisher in der Kunst Geleisteten, soweit es auf den spezifisch malerischen Gehalt ankommt, zu entwerfen, so bleibt, gerade wenn man die Grenzen seines Talentes recht gewissenhaft abzustecken sucht, nach dem bisher Gesagten immer noch eine Lücke in der Darstellung. Denn noch hat sie den Kern seiner Bedeutung, das, was ihn zu einer so einzigen Erscheinung in der neueren Kunstgeschichte macht, nicht berührt. Ist doch mit dem allen nicht einmal die Thatsache seiner außerordentlichen, wenn auch rasch wieder dahingeschwundenen Popularität, welche die des Cornelius so weit übertraf, vollständig erklärt.

Sie liegt darin, daß, während dieser den Kämpfen und Anliegen wie dem Geschmack unserer Zeit durchaus fremd

bleibt, Kaulbach nicht nur ihre ganze Bildung in ſich aufgenommen hat, ſie in ſeinen Werken wiederſpiegelt, ſondern ſich durch dieſelben an ihrem Ringen auch auf's nachhaltigſte betheiligt, ja ſie zu einem der glänzendſten Denkmale desſelben macht.

Sie zeigen uns vor allem einen Reichthum, eine großartige Weite, Unabhängigkeit und Freiheit des Geiſtes, deren ſich kaum ein anderer moderner Künſtler rühmen kann.

XII.

Franz Lenbach.

Der heutigen deutschen Kunst sind die bedeutendsten, wahrhaft bahnbrechenden Talente fast alle aus dem Schooße des eigentlichen Volkes, des Bauern- und Kleinbürgerstandes zugewachsen. Es wäre denn, daß sie wie Mengs, Cornelius, Heß, Rahl, Piloty, Paffini und viele Andere schon Künstlerfamilien entstammten, denn vor allen anderen scheint diese Art von Begabung sich am häufigsten fortzuerben. Aber die, welche ohne alle Tradition mitten aus der dunkeln Menge heraus sich von gewaltigem Drange zum Bilden erfüllt finden, wie die Carstens, Rauch, Rietschel, Winterhalter, Menzel, Knaus, Makart, Defregger, Böklin, haben im Ganzen noch erfrischender gewirkt. Denn wie jene sich fast durchgängig an schon vorhandene Kunstrichtungen anlehnten, so griffen diese sämmtlich zur Natur zurück, zeigten jene Einfachheit und Ursprünglichkeit der Empfindung, die man, mitten im Schooße der herkömmlichen Bildung oder gar unter bestimmten künstlerischen Ueberlieferungen aufgewachsen, so schwer erringt.

Auch Franz Lenbach, der in der deutschen Bildnißmalerei eine so auffallende Wendung herbeizuführen geholfen, ihr einen ganz neuen Anstoß gegeben hat, gehört zu jenen

aus der unbewußten Masse hervorgegangenen, nur durch innern Trieb, nicht durch äußere Anregung zur Kunst geführten Talenten.

Als der Sohn eines Maurermeisters im altbayerischen Markte Schrobenhausen den 13. December 1836 geboren, sollte er das Handwerk des Vaters ergreifen. Zu diesem Zwecke kam er nach Landshut an die Gewerbeschule, wo er denn auch den ersten Unterricht, aber freilich nur im Bauzeichnen empfieng, der ihn natürlich sehr wenig anregte. Um so mehr thaten dies die dortigen schönen gothischen Kirchen, wo er die ersten Ahnungen von der Macht und Gewalt der Kunst erhielt. Dort, wenn ein Sonnenstrahl durch die gemalten Fenster fiel und Alles lebendig machte, was vorher kalt und todt geschienen, regte sich der Maler zuerst in ihm, und er begriff, daß der Hauptreiz dieser Architektur in den Lichtwirkungen bestehe. Weitere Impulse zur Malerei erhielt er dann durch den Thiermaler Hofner, der nach Schrobenhausen kam, um Studien zu machen. Da fieng auch er in Ferien und Nebenstunden an, alles Mögliche nach der Natur zu zeichnen und zu malen, erst Pferde und Kühe wie Hofner, dann Menschen, zunächst seine Geschwister und Mitschüler. Letzteres ward ihm so leicht, so selbstverständlich schien das Treffen, daß er bald solche Portraits für alle Welt machen mußte, ja sich nach seinen Begriffen viel Geld damit verdiente. Einige, so sein eigenes und das seines Bruders, beide Knaben von 12—15 Jahren, haben sich erhalten und frappiren auf's Höchste durch die Bestimmtheit ihrer Modellirung in Licht und Schatten, wie durch die große Aehnlichkeit, die jetzt nach fast dreißig Jahren noch unverkennbar. Es zeigt sich also hier sofort der Kern dieses Talents: die rasche und geistreiche Auf-

XII.

Franz Lenbach.

Der heutigen deutschen Kunst sind die bedeutendsten, wahrhaft bahnbrechenden Talente fast alle aus dem Schooße des eigentlichen Volkes, des Bauern- und Kleinbürgerstandes zugewachsen. Es wäre denn, daß sie wie Mengs, Cornelius, Heß, Rahl, Piloty, Paffini und viele Andere schon Künstlerfamilien entstammten, denn vor allen anderen scheint diese Art von Begabung sich am häufigsten fortzuerben. Aber die, welche ohne alle Tradition mitten aus der dunkeln Menge heraus sich von gewaltigem Drange zum Bilden erfüllt finden, wie die Carstens, Rauch, Rietschel, Winterhalter, Menzel, Knaus, Makart, Defregger, Böklin, haben im Ganzen noch erfrischender gewirkt. Denn wie jene sich fast durchgängig an schon vorhandene Kunstrichtungen anlehnten, so griffen diese sämmtlich zur Natur zurück, zeigten jene Einfachheit und Ursprünglichkeit der Empfindung, die man, mitten im Schooße der herkömmlichen Bildung oder gar unter bestimmten künstlerischen Ueberlieferungen aufgewachsen, so schwer erringt.

Auch Franz Lenbach, der in der deutschen Bildnißmalerei eine so auffallende Wendung herbeizuführen geholfen, ihr einen ganz neuen Anstoß gegeben hat, gehört zu jenen

aus der unbewußten Masse hervorgegangenen, nur durch innern Trieb, nicht durch äußere Anregung zur Kunst geführten Talenten.

Als der Sohn eines Maurermeisters im altbayerischen Markte Schrobenhausen den 13. December 1836 geboren, sollte er das Handwerk des Vaters ergreifen. Zu diesem Zwecke kam er nach Landshut an die Gewerbeschule, wo er denn auch den ersten Unterricht, aber freilich nur im Bauzeichnen empfieng, der ihn natürlich sehr wenig anregte. Um so mehr thaten dies die dortigen schönen gothischen Kirchen, wo er die ersten Ahnungen von der Macht und Gewalt der Kunst erhielt. Dort, wenn ein Sonnenstrahl durch die gemalten Fenster fiel und Alles lebendig machte, was vorher kalt und todt geschienen, regte sich der Maler zuerst in ihm, und er begriff, daß der Hauptreiz dieser Architektur in den Lichtwirkungen bestehe. Weitere Impulse zur Malerei erhielt er dann durch den Thiermaler Hofner, der nach Schrobenhausen kam, um Studien zu machen. Da fieng auch er in Ferien und Nebenstunden an, alles Mögliche nach der Natur zu zeichnen und zu malen, erst Pferde und Kühe wie Hofner, dann Menschen, zunächst seine Geschwister und Mitschüler. Letzteres ward ihm so leicht, so selbstverständlich schien das Treffen, daß er bald solche Portraits für alle Welt machen mußte, ja sich nach seinen Begriffen viel Geld damit verdiente. Einige, so sein eigenes und das seines Bruders, beide Knaben von 12—15 Jahren, haben sich erhalten und frappiren auf's Höchste durch die Bestimmtheit ihrer Modellirung in Licht und Schatten, wie durch die große Aehnlichkeit, die jetzt nach fast dreißig Jahren noch unverkennbar. Es zeigt sich also hier sofort der Kern dieses Talents: die rasche und geistreiche Auf-

XII.

Franz Lenbach.

Der heutigen deutschen Kunst sind die bedeutendsten, wahrhaft bahnbrechenden Talente fast alle aus dem Schooße des eigentlichen Volkes, des Bauern- und Kleinbürgerstandes zugewachsen. Es wäre denn, daß sie wie Mengs, Cornelius, Heß, Rahl, Piloty, Passini und viele Andere schon Künstlerfamilien entstammten, denn vor allen anderen scheint diese Art von Begabung sich am häufigsten fortzuerben. Aber die, welche ohne alle Tradition mitten aus der dunkeln Menge heraus sich von gewaltigem Drange zum Bilden erfüllt finden, wie die Carstens, Rauch, Rietschel, Winterhalter, Menzel, Knaus, Makart, Defregger, Böklin, haben im Ganzen noch erfrischender gewirkt. Denn wie jene sich fast durchgängig an schon vorhandene Kunstrichtungen anlehnten, so griffen diese sämmtlich zur Natur zurück, zeigten jene Einfachheit und Ursprünglichkeit der Empfindung, die man, mitten im Schooße der herkömmlichen Bildung oder gar unter bestimmten künstlerischen Ueberlieferungen aufgewachsen, so schwer erringt.

Auch Franz Lenbach, der in der deutschen Bildnißmalerei eine so auffallende Wendung herbeizuführen geholfen, ihr einen ganz neuen Anstoß gegeben hat, gehört zu jenen

aus der unbewußten Masse hervorgegangenen, nur durch innern Trieb, nicht durch äußere Anregung zur Kunst geführten Talenten.

Als der Sohn eines Maurermeisters im altbayerischen Markte Schrobenhausen den 13. December 1836 geboren, sollte er das Handwerk des Vaters ergreifen. Zu diesem Zwecke kam er nach Landshut an die Gewerbeschule, wo er denn auch den ersten Unterricht, aber freilich nur im Bauzeichnen empfieng, der ihn natürlich sehr wenig anregte. Um so mehr thaten dies die dortigen schönen gothischen Kirchen, wo er die ersten Ahnungen von der Macht und Gewalt der Kunst erhielt. Dort, wenn ein Sonnenstrahl durch die gemalten Fenster fiel und Alles lebendig machte, was vorher kalt und todt geschienen, regte sich der Maler zuerst in ihm, und er begriff, daß der Hauptreiz dieser Architektur in den Lichtwirkungen bestehe. Weitere Impulse zur Malerei erhielt er dann durch den Thiermaler Hofner, der nach Schrobenhausen kam, um Studien zu machen. Da fieng auch er in Ferien und Nebenstunden an, alles Mögliche nach der Natur zu zeichnen und zu malen, erst Pferde und Kühe wie Hofner, dann Menschen, zunächst seine Geschwister und Mitschüler. Letzteres ward ihm so leicht, so selbstverständlich schien das Treffen, daß er bald solche Portraits für alle Welt machen mußte, ja sich nach seinen Begriffen viel Geld damit verdiente. Einige, so sein eigenes und das seines Bruders, beide Knaben von 12—15 Jahren, haben sich erhalten und frappiren auf's Höchste durch die Bestimmtheit ihrer Modellirung in Licht und Schatten, wie durch die große Aehnlichkeit, die jetzt nach fast dreißig Jahren noch unverkennbar. Es zeigt sich also hier sofort der Kern dieses Talents: die rasche und geistreiche Auf-

faſſung des Individuellen an der Erſcheinung, deſſen was ſie von allen Anderen ihrer Gattung unterſcheidet. Dann das große techniſche Geſchick; ſie ſind mit ſo gewandter Pinſelführung hingeſchrieben, daß gewiß Niemand auf die Vermuthung käme, wie ihr Autor noch keinen Unterricht genoſſen, außer den Altarblättern der Kirche kaum irgend welche Bilder geſehen hatte. Endlich die rückſichtsloſe Energie des Naturells, die ſich in der entſchloſſenen Mache ausſpricht, und die es Lenbach ſpäter allein ermöglichte, ſeinem Ideal unbeirrt von Widerſpruch und Noth aller Art ohne jede Conceſſion an den herrſchenden verdorbenen Geſchmack nachzuſtreben.

Indeß galt die Malerei als ein zu zweifelhaftes Brod, als daß der Vater jetzt ſchon auf einen ſolchen Berufswechſel eingegangen wäre, im Gegentheil mußte der Junge nunmehr als Lehrling bei ihm das Maurerhandwerk praktiſch erlernen und ſelber die Kelle führen, ehe er ihn zu weiterer Ausbildung nach Augsburg an die polytechniſche Schule ließ. Er beſuchte ſie dann, ohne indeß in der Anfertigung von Grundriſſen und Voranſchlägen irgend welche Genugthuung zu finden, lernte aber von dort aus wenigſtens München und ſeine reichen Schätze kennen. Nach einiger Zeit ſiedelte er ganz dahin über und trat erſt in das Atelier des Bildhauers Sikinger ein, um ſich in Kirchenarbeiten auszubilden. Mittlerweile ſtarb aber auch der Vater und er erhielt als Vermögensantheil 1500 fl., die er ſofort dazu verwandte, die Akademie zu beſuchen, um ganz zur Malerei überzugehen. Sie hatte den durch andauernde Krankheit oft in die Heimat geführten Jüngling dort ohnehin ſchon immer ausſchließlich beſchäftigt, ſo daß er bereits Genrebilder, Pferdeſtücke und Hunderte von kleinen Portraits gemacht, gelernt hatte, ſich ſelber durchzubringen.

Um so weniger genügte ihm der akademische Unterricht; strebsam und unbefriedigt, wie er es von jeher war, vertauschte er ihn daher erst mit dem Gräfle's, einem ehemaligen Schüler Winterhalters, und dann bald mit dem Piloty's, der eben seine glänzende Laufbahn begonnen. Portraitmaler zu werden hatte er indeß weder früher noch jetzt die Absicht, sondern wollte das Genre cultiviren. Und in der That schien auch kaum irgend Jemand weniger geeignet, in den aristokratischen Kreisen Glück zu machen, in denen ein Bildnißmaler sich bewegen muß, jenes einschmeichelnde, glatte, verführerische Wesen anzunehmen, das man mit einigem Recht als die erste Bedingung, um in diesem Fache durchzudringen, betrachtete. Denn Lenbach war weder hübsch noch frisch, eher abschreckend als anziehend für Damen, die auch noch lange weder von ihm noch seiner Malerei etwas wissen wollten.

Noch weniger bekümmerte er sich um sie, der jetzt, vor gerade zwanzig Jahren, zunächst mit einem Genrebild Aufsehen erregte durch die gänzlich neue, fast abstoßende Kühnheit und Ursprünglichkeit naturalistischer Mache. Es war eine alte Bauernfrau, die in der Erntezeit mit ein paar Kindern bei drohend heraufsteigendem Gewitter in einer jener kleinen Feldkapellen, wie sie in Bayern überall zu finden, auf den Knieen liegt. Von Phantasie, neuer Erfindung war nicht viel zu merken bei diesem wie noch einigen ähnlichen Bildern, die im Grunde blos Zusammenstellungen von Modellen waren, dafür aber ein ganz und gar eigenthümlicher Farbensinn, welcher Töne in der Natur sah, auf seine Palette übertrug, die, so ächt sie auch erschienen, doch bisher kein Mensch wahrgenommen, die alle Welt frappirten. — Der Ertrag dieser Erstlingsarbeiten lieferte Lenbach die Mittel, seinen Lehrer Piloty bereits 1858

nach Rom zu begleiten. Auf dieſer Reiſe lernte er zuerſt die italieniſche Malerei kennen, die in der Münchener Galerie doch zu ſchwach vertreten iſt, um den herrlichen Niederländern die Waage halten zu können. Der Eindruck war beſtimmend für's Leben, denn er machte ihm die tiefe Kluft erſt vollſtändig klar, die zwiſchen den bunten und ſchreienden Erzeugniſſen unſerer koketten und mageren modernen Kunſt und der göttlichen Einfachheit und ſtillen Gluth, der edlen Vornehmheit der alten lag.

Indeß dauerte der Aufenthalt in Rom ſelber aber blos ein paar Monate, die Lenbach, noch immer der Meinung, Genremaler werden zu wollen, dazu benützte, einige landläufige Modelle und eine Studie vom Forum Romanum mit dem Titusbogen im Vordergrunde, dem Capitol als Abſchluß zu malen. Aus dieſen verſchiedenen Beſtandtheilen componirte er nun ein Bild zuſammen, bei dem ſeine Giucciaren nur die ziemlich gleichgültige Staffage abgaben.

Alle Anderen hatten bisher dieſe römiſchen Ruinen nur mit der kleinlichen, bunten und körperloſen Malerei dargeſtellt, die bis zum Auftreten Piloty's und ſeiner Schule in München, wie in ganz Deutſchland Mode war. Sie ließ nur ſogenannte ſchöne, d. h. ſüßliche Farben gelten, ſo daß ein Conditor- oder Parfümerieladen eigentlich das Ideal dieſer beſonders aus Düſſeldorf und Berlin zu uns gekommenen coloriſtiſchen Anſchauung war. Stellte ſie doch auch Italien mit ächt deutſcher Sentimentalität, wenn möglich immer in Roſengluth getaucht dar, nur Rottmann und Preller, Beide aber keine Coloriſten, verſtanden den Ernſt und die Strenge klaſſiſcher Formen.

Mit dieſer herkömmlichen Romantik und ihrer ſüß duftenden Färbung brach nun das Bild des jungen Realiſten in einer für die zahmen Räume des Kunſtvereins wahrhaft

unerhörten Weise, indem es mit bewunderungswürdiger Energie den grandiosen Ernst südlicher Natur, wie ihre wunderbare Plastik wiedergab, und so mit den einfachsten Mitteln ganz den Eindruck jener düster erhabenen Trauer hervorbrachte, den das Forum in der brennenden Sonnengluth eines heißen Mittags, wenn die bleierne Atmosphäre des Scirocco erdrückend auf uns lastet, mit ihren eintönig grauen und braunen Tinten und schwarzen Schatten hervorbringt.

Jeder radikale Bruch mit dem Herkömmlichen, Gewöhnten, sei es in welcher Lebenssphäre es wolle, erzeugt eine Art von Entsetzen, weil er Alles in Frage zu stellen scheint. So brachte denn auch dieses unerhörte Auftreten des packendsten Naturalismus ein wahres Erdbeben in der Münchener Kunstwelt hervor, noch ärger schier, als dies kurz zuvor im Bereich der Historienmalerei Piloty's Seni vor Wallenstein's Leiche gethan. Allerdings waren diese Bilder die Marksteine eines totalen Umschwungs: des Niedergangs der romantischen und ihrer Ersetzung durch die realistische Kunst.

Daß der mit solcher Kühnheit auftretende Künstler zwar kein Genremaler, denn dazu gebrach es ihm an Phantasie, aber ein großes coloristisches Talent sei, darüber war man indeß bald im Reinen, obwol ihm seine Gegner vorwarfen, er male mit Koth und schattire mit Tinte.

Besonders als er kurz nachher mit dem lebensgroßen Bildniß eines beliebten Arztes endlich wieder auf den Weg, den er in der Jugend dunkelm Drange schon eingeschlagen und damit in sein richtiges Fahrwasser gerieth.

Auch hier trat die vorläufig noch etwas zu realistische Wahrheit seiner Auffassung dem herrschenden Geschmack auf eine Art entgegen, die nöthigt, ihn, wie er im Portraitfache

ſich allmälig herausgebildet, genauer zu unterſuchen. — Um ſo mehr, als dieſer Zweig von jeher mit unſeren geſammten ſocialen Zuſtänden in genauerem Zuſammenhange ſtand als irgend ein anderer, weil hier das Publikum mit ſeinen Wünſchen viel direkter einwirkt, ſich weniger der Initiative der Künſtler unterwirft.

Eine wirklich nationale Kunſt dieſer Art gab es ſeit Graffs Tod kaum mehr. Unſere bedeutenderen Portraitmaler waren meiſt aus der älteren franzöſiſchen Schule hervorgegangen, gehörten wenigſtens alle mehr oder weniger ihrer Art von idealiſirender Richtung an. Sie ſuchte die Männer möglichſt „intereſſant“ und „bedeutend“ oder doch ſtattlich, die Frauen vermittelſt Schminke und Bügelſtahl zum Glätten der Falten jung, ſchön und kokett aufzufaſſen, kurz „etwas aus ihnen zu machen“. Und ward darüber nur zu oft affectirt und unwahr, überdies, Dank den conventionellen Mitteln dieſes Verſchönerungsſyſtems, einförmig und fad ſüßlich. Denn die Franzoſen haben von Hyacinthe Rigaud, dem Hofmaler ihres großen Königs, bis Dubufe oder Cabanel viele bedeutende Portraitmaler gehabt, aber nie einen, der nicht geziert geweſen wäre. Ihre Auffaſſung war durchaus repräſentativer, aber weder hiſtoriſcher noch intimer Art, hatte weder mit der Schlichtheit noch dem edeln Ernſt der klaſſiſchen irgend etwas gemein. Die deutſchen Nachahmer nun hatten ſie meiſt noch verflacht, die Sentimentalität den übrigen Unausſtehlichkeiten hinzugefügt, zeigen aber dafür niemals jenes feine Studium der Form, das die Arbeiten der beſſeren Franzoſen trotz des Gemachten der Auffaſſung, trotz des kokett ſchillernden Colorits doch noch ſehr reſpektabel erſcheinen läßt. Sie waren vor Allem auch Schnellmaler, da vornehme Leute nicht gerne

lange sitzen. Darum fehlt ihren Bildern der tiefere Reiz bei allem Talent. Besonders jede Geschlossenheit der Stimmung; ganz im Gegensatz zur alten Art zerstreut sie und lenkt von der Hauptsache ab, kokettirt mit dem Beiwerk und sucht uns durch Spitzen und Juwelen, Sammet und Seide über die Leere ihrer Larven wegzutäuschen.

Dieser höfischen Kunst, die, mit Ludwig XIV. beginnend, mit dessen Regiment wie mit der Politik des Empire, dann der ihm folgenden Restaurations- oder romantischen Periode so genau zusammenhieng, hatte, während sie sich in Frankreich unter'm zweiten Kaiserreich erst recht fortsetzte, das Jahr 1848 in Deutschland den Todesstoß gegeben, indem es den Realismus zur Herrschaft brachte. Er war im Grunde nichts als die nothwendige Reaction, jenes erneute Zurückgreifen auf die Natur, das allemal eintritt, wenn sich eine Kunstrichtung ausgelebt hat, und manierirt, seelenlos geworden ist. Der Zeitpunkt, in dem sich die neue, unserem innersten, allem Schein abholden Wesen entsprechendere und darum nationalere Richtung aber durchsetzte, war in den einzelnen Städten Deutchlands ziemlich verschieden. In Düsseldorf war Röting ihr erster Vertreter, der hier schon zu Anfang der fünfziger Jahre gleichzeitig mit Knaus der Schule neue Impulse gab. In Berlin hatte Menzel mit allem Genie wohl auftreten, aber niemals durchdringen können, und in Wien vollends blieben die Amerling und Schrozberg noch lange in der Herrschaft.

Die Münchener Portraitmalerei war durch Stieler und Kaulbach beherrscht, jener ursprünglich sehr begabt und in Gros' Schule zu einem tüchtigen, aber jede Form nach der antikisirenden Schablone umbildenden Zeichner, überdies etwas

manierirt rosigen Receptmaler erzogen; zum Maler der Grazien, wie die damalige Kunstkritik diese Verwischung alles Individuellen nannte. Hatte sich selbst der seit Lawrence berühmteste internationale Bildnißmaler, Winterhalter, ein ächtes, ungewöhnlich bedeutendes Talent, diesem demoralisirenden Einfluß der systematischen Schmeichelei nicht entziehen können, war, wie der talentvolle Magnus in Berlin, immer flacher und leerer geworden, so vermochte der nicht so geniale Stieler dem natürlich noch weniger zu widerstehen. Kaulbach vollends, der nie Respekt vor der Natur gehabt, ist in seinen Portraits ein Muster von kokketter Verhöhnung derselben. Bekanntlich macht die Bibel Niemand Geringeren als Jehova selber zum Portraitisten, indem sie ihn den Menschen zu seinem Ebenbilde formen läßt. Obwohl dieser erste Versuch übel genug gerathen, folgte unsere Malerei diesem Beispiel und suchte ihn auch möglichst göttlich darzustellen, jede Schneidermamsel in eine Venus, den Herrn Geheimen Justizrath zum Jupiter und alle Lauwasserpoeten in Apollos umzuwandeln. Selbst die sonst so einflußreiche Photographie vermochte dies System nicht zu erschüttern. So tief sitzt die in der Eitelkeit wurzelnde Idealisirungswuth des Geschlechts auch heute noch, daß sie ja sehr bald selbst das Lichtbild durch ihre Retouchen um den größeren Theil seiner indiskreten Aufrichtigkeit brachte!

In diesen ganz demoralisirten Geschmack hinein kam nun Lenbach mit seinem Portrait, in dem er ein fast photographisches Auge bewährte, die Persönlichkeit schmucklos nüchtern, aber mit dem stärksten Lebensgefühl, der größten Unbefangenheit und zugleich mit einer unerhörten plastischen Energie und stofflichen Wahrheit wiedergab. Das Geschrei über solche Frechheit war wo möglich noch ärger unter den Künstlern als

beim Forum, so daß das Publikum trotz seiner angeborenen Sympathie für das greifbar Wahre dieselbe kaum zu äußern wagte!

Bei dieser Gelegenheit lernte ich den so viel Aufsehen machenden Neuling, nachdem ich mich desselben publicistisch mit Wärme angenommen, endlich persönlich kennen. Mit seinen nichts weniger als zuvorkommenden Manieren machte dieser unter zwei ungeheuren Brillengläsern seltsam durchdringend hervorblitzende und doch so nachdenkliche Blick des geistvollen braunen Mephistokopfes auf schlanker, elastischer Figur, das schlichte, unscheinbare, stolz-bescheiden ablehnende und doch kühne, selbstbewußte Wesen, die ganze gleichgültige und wegwerfende Art der Dialektik des jungen Mannes einen augenblicklichen Eindruck. Man sah, daß er weder an sich, noch an der Gegenwart irgend ein Genügen fand, es war die vollste Unbefriedigung einer idealen, das Höchste von sich und der Welt verlangenden Natur in ihm, arm wie eine Kirchenmaus hätte er doch das Geschenk eines Königreichs mit derselben Gleichgültigkeit angenommen wie abgelehnt. Den fascinirenden Einfluß dieses entschiedenen Charakters, jener natürlichen Vornehmheit, die mit seltener Selbstbeherrschung immer kühl und gelassen, niemals aufgeregt oder leidenschaftlich erschien, und der man dennoch die innere Gluth bei der äußeren Kälte anfühlte, empfanden Andere sogar mehr als ich. So Paul Heyse, der, hochgebildet und von der vollendetsten Salonfähigkeit, doch alsbald eine lebhafte Sympathie für diesen merkwürdigen Altbayer empfand und ihm ein wahrer und aufopfernder Freund geblieben ist.

Dem rastlos strebenden Geiste Lenbachs genügte indeß schon seit Rom der Piloty'sche Naturalismus nicht mehr, die

innere Nüchternheit der modernen Malerei scharf herausfühlend, warf er sich auf das Studium der alten Meister, von denen er jetzt alle Halbjahre einen anderen verehrte, und sich dann auch seiner Technik mit unglaublicher Geschicklichkeit zu bemeistern, bei jedem neuen Bildniß sich ein neues coloristisches Problem zu stellen suchte. So cultivirte er jetzt Rembrandt, wie später Velasquez und Tizian. Das gefiel aber nun den Damen, die er malen sollte und die sich so rosig, wie sie Stieler geschminkt, sehen wollten, ganz und gar nicht, wenn er sie in Rembrandt'schem Halbdunkel wiedergab, und man hatte alle mögliche Mühe, das Publikum an diese ganz neue Malerei zu gewöhnen. Denn nicht nur, daß sie vom conventionell gefärbten wie dem roh naturalistischen Standpunkt allmählig abgekommen, so hatte sie sich auch darin an die Alten angeschlossen, daß sie die Menschen ganz so zu geben suchte, wie sie sind, sie nicht nach einem gewissen Schönheitsideal umformte. Solches Ausplaudern ihres geheimsten Wesens entsetzte nun die Mehrzahl, besonders die Frauen, und es brauchte viele Jahre, auch weit größere Geschicklichkeit und künstlerische Bildung des Meisters, bis die Leute dahinter kamen, daß sie so eigentlich viel interessanter aussähen, als wenn man sie unverschämt schmeichelte, ihnen überdies auch noch ein geziertes Air gab.

Was aber an Lenbach selber am meisten frappirte, war, daß er, der keine Erziehung, wenig Unterricht genossen, niemals die Welt kennen gelernt, sich doch so rasch in sie zu schicken, sie zu verstehen und die Menschen, die ihm begegneten, mit so durchdringender Kenntniß beurtheilen lernte. Wie er ihnen mit dem Pinsel niemals schmeichelte, so behielt er auch im persönlichen Verkehr durchaus jene stolze Selbständigkeit,

die er zu keiner Zeit seines Lebens verleugnet. Dennoch war in der von aller Eitelkeit freien, taktvollen und schlichten Art des Mannes etwas, das die Meisten für ihn gewann, weil sie der Eifer mit fortriß, mit dem er jede neue Aufgabe auch als ein neues künstlerisches Problem behandelte und sie so für die glückliche Lösung mit interessirte.

Indeß kam das Gefallen an dieser doch erst viel später und das allgemeine Urtheil lautete einstweilen nur: Lenbach sei ein Genie, male aber abscheulich. Jedes neue Portrait, das er ausstellte, bewährte die Kraft seines Talents nur durch das neue Entsetzen, das es erregte, den erbitterten Kampf, den es herbeiführte zwischen uns, die wir ihn vertheidigten, und der Masse der Künstler und Laien, die sich gegen die Octroyirung einer so gründlich andern Art zu sehen, wehrten.

Der arme Lenbach aber hatte Noth, nur Jemand zu finden, der sich dazu hergab, mit brauner Sauce übergossen und als Rembrandt dem Publikum servirt, ein Gegenstand vierwöchentlichen Abscheus für das ganze Kunstvereinspublikum zu werden, von Honorar war ohnehin kaum die Rede. So hätte er denn trotz aller Bewunderung verhungern können, wenn ihn nicht 1859 ein Ruf an die Kunstschule nach Weimar mit Ramberg und Böcklin gezogen. Er verließ die kleine Residenz und die Schulmeisterthätigkeit aber schon nach anderthalb Jahren, gleich unbefriedigt von beiden und durch den ruhelosen Böcklin in seinen technischen Traditionen vollends irre gemacht. In dieser Zeit war es der Baron Schack, der ihm durch den Antrag, nach Rom zu gehen, um Copien verschiedener berühmter Bilder zu machen, seinen brennendsten Wunsch erfüllte. Denn darüber war er schon lange mit sich im Reinen, daß nur ein besseres Studium der alten Kunst der unseren aufhelfen könne.

Er blieb nun einige Jahre in Italien und entzückte uns von dort bald durch eine Anzahl Nachbildungen, die an feinem Verständniß der Eigenthümlichkeit und geschickter Wiedergabe der verschiedensten Meister wohl unübertroffen sind, einen wahren Schatz der berühmten Galerie seines Mäcens bilden. Tizian und Rubens, Velasquez und Giorgione hat er mit gleichem Zauber nachgeschaffen, schwerlich ist irgend ein Anderer mit solcher Schärfe in alle Feinheiten ihrer Technik eingedrungen. So könnte seine „himmlische und irdische Liebe" nach Tizian z. B. sicherlich überall als Original passiren, nur daß er in der Festigkeit der Zeichnung die Alten allerdings nicht erreicht.

Hier beim Studium dieser klassischen Muster bildete er nun die eine Seite seines Talents, das außerordentliche technische Geschick, das überaus feine künstlerische Gefühl aus, die ihn nicht nur alle kleinen Detailreize in der Natur wie an Kunstwerken so rasch herausfinden, die ganze Poesie ihrer Contraste wie technischen Mittel eben so scharfsinnig ausspüren, als mit überaus großem Geschick nachbilden ließ. — Lenbach's Phantasie äußert ihre Thätigkeit gleichsam mikroskopisch in der Concentrirung auf einen Punkt, eine Person, eine Methode, und ist hier unerschöpflich. Besonders findet er seine Welt im Auge und der Nachbildung seines flüssigen Krystalls mit einer Zartheit und einem Lebensgefühl, daß fast jeder Andere roh daneben erscheint. Und dabei gibt er sich auf's Genaueste Rechenschaft über die Anwendung seiner künstlerischen Mittel, wie er denn niemals naiv, sondern von Hause aus durchaus reflectirend und bewußt war.

Angesichts der Vereinigung aller möglichen Kostbarkeiten in den herrlichen italienischen Palästen und ihrem har-

monischen Reichthum fiel ihm denn auch zuerst auf, daß jedes wirklich gut gemalte, d. h. klassische Bild nicht nur die Nachbarschaft jedes andern, sondern ebensowohl auch die der kostbarsten Dinge aller Art, von Juwelen, Antiken, Bronzen, Sammet und Seide, Gobelins vertragen konnte, ohne in seiner Wirkung beeinträchtigt zu werden.

Die seinigen so weit zu bringen, daß sie solche gefährliche Umgebung auch ertrügen, das ward fortan das Ziel seines Lebens. Und man muß gestehen, daß er wenigstens annähernd es erreicht hat.

Es gelang ihm das zum ersten Male mit dem Portrait des Malers L. v. Hagn, welches er, nach drei Jahren des eifrigsten Studiums wieder nach München kommend, zu allgemeiner Bewunderung ausstellte. Bei ihm wandte er wiederum, nur erfolgreicher, jenes uns durch das Unmalerische des modernen Kostüms so nahe gelegte System an, alle Nebendinge im dämmernden Helldunkel verschwinden zu lassen, die volle Lichtfülle nur auf den Kopf zu sparen und durch solche Concentration jene Harmonie und geschlossene Wirkung zu erreichen, welche das erste Erforderniß dessen ist, was man ein „Bild" nennt."

So viel Beifall dieses Werk ihm aber auch eingetragen, so litt es ihn doch noch nicht in Deutschland, sondern er ging bald wieder nach Italien, um abermals ein Jahr in Florenz zuzubringen. Von dort besuchte er 1867 Spanien und sandte seinem Gönner Schack auch aus der Madrider Galerie einige der schönsten Perlen, so Tizians großes Reiterportrait Carls V. und mehrere Velasquez, denn selbst bei der Auswahl seiner Copien hatte er sich vorzugsweise an portraitartige Leistungen gehalten. In Madrid malte er, wie vorher in Florenz, auch

pflegt schon die Hände sehr zu vernachlässigen und die Figur vollends im Helldunkel verschwimmen zu lassen. Darum, und weil er Uniformen und Orden, Spitzen und Juwelen mit gleichgültiger Nonchalance behandelt, obwohl er ihre malerischen Reize sehr wohl zu benutzen versteht, wird er nie in dem Sinne Hofmaler werden, wie sein berühmter Vorgänger Winterhalter es war, Angeli jetzt ist. Auch weil er weder schmeichelt, noch überhaupt große Decorationsbilder zu machen im Stande ist oder so schnell arbeitet, als es die so sehr in Anspruch genommene Zeit der meisten Monarchen verlangt. In diesem Stück sind ihm Angeli wie Canon überlegen. Ebenso Füßli, der Berliner Richter oder die Franzosen Bonnat, Frl. Jaquemart und Carolus Duran, am meisten wohl aber der treffliche Paul Dubois.

Um so seltener übertreffen sie ihn aber in der eigentlichen Seelenmalerei. So sind seine Bilder eines Moltke, Gladstone, Döllinger, Liphart, Helmholtz, Lachner, Richard Wagner, Liszt ꝛc. Musterbilder seiner, in's Tiefste gehenden Charakteristik, haben eine überzeugende Kraft, daß sie sich mit der historischen Persönlichkeit vollkommen decken, ja diese uns in einer Weise klar machen, wie es die Schrift niemals vermöchte.

Besonders ist sein Moltke ein wahres Meisterstück. Man sieht sich der seltensten Vereinigung von Ueberlegenheit des Geistes und furchtbarer Willenskraft, adlerartigem Scharfblick gegenüber und verkennt doch die Feinheit und Zurückhaltung dieser Natur, den gelehrten Soldaten keinen Augenblick. Ebenso klar springt uns das jesuitisch Angehauchte bei Döllinger, wie der feinsinnige Kunstkenner und Sonderling bei Liphart entgegen. In Helmholtz ist der Typus des

keine Autorität kennenden deutschen Forschers und Lehrers ebenso energisch ausgeprägt, als in Liszt das Magierhafte, in Wagner die verzehrende Unersättlichkeit des künstlerischen Genies, die Mischung von unerhörter Willenskraft und bald liebenswürdiger, bald geistvoller Impertinenz.

Mehr anziehend als eigentlich schön, — dazu zeichnet er zu unsicher — erscheinen seine Frauen, denen er dafür einen tiefen geistigen Reiz zu geben vermag, der sie uns wenigstens interessant macht. Speziell ist er ein wahrer Virtuose in der Wiedergabe jener internationalen, bald künstlerischen, bald diplomatischen Damen, die eine Art von Freimaurerei durch ganz Europa bilden, heute in Paris und morgen in Rom oder Petersburg glänzen, jedenfalls aber ein reiches Leben schon hinter sich haben. Ueber sie gelingt ihm bisweilen alle Magie, all' das Mysterium, den berauschenden Duft zu breiten, der sie so verführerisch erscheinen läßt. Dabei versteht er sehr wohl, allen Nebendingen ihren Gehalt an malerischem Reiz abzusehen und, wenn er gerade will, auch zu verwerthen, sie aber doch so zu behandeln, daß seine Bilder keiner bestimmten Zeit anzugehören scheinen, niemals außer Mode zu kommen in Gefahr sind, in hundert Jahren ihre fesselnde Wirkung ebenso behalten werden wie heute. Leider hat der mit seiner Technik beständig wechselnde Künstler in neuerer Zeit der Plastik seiner Bilder unstreitig durch einen dünnen fast nur lasirenden Farbenauftrag sehr geschadet, läßt gegenwärtig das gesunde Impasto eines Velasquez oder Titian mehr als billig vermissen. Doch verdanken wir ihm auch in neuester Zeit eine Anzahl sehr gelungener Bilder, so neben dem des erst angefangenen Fürsten

pflegt schon die Hände sehr zu vernachlässigen und die Figur vollends im Helldunkel verschwimmen zu lassen. Darum, und weil er Uniformen und Orden, Spitzen und Juwelen mit gleichgültiger Nonchalance behandelt, obwohl er ihre malerischen Reize sehr wohl zu benutzen versteht, wird er nie in dem Sinne Hofmaler werden, wie sein berühmter Vorgänger Winterhalter es war, Angeli jetzt ist. Auch weil er weder schmeichelt, noch überhaupt große Decorationsbilder zu machen im Stande ist oder so schnell arbeitet, als es die so sehr in Anspruch genommene Zeit der meisten Monarchen verlangt. In diesem Stück sind ihm Angeli wie Canon überlegen. Ebenso Füßli, der Berliner Richter oder die Franzosen Bonnat, Frl. Jaquemart und Carolus Duran, am meisten wohl aber der treffliche Paul Dubois.

Um so seltener übertreffen sie ihn aber in der eigentlichen Seelenmalerei. So sind seine Bilder eines Moltke, Gladstone, Döllinger, Liphart, Helmholtz, Lachner, Richard Wagner, Liszt ꝛc. Musterbilder seiner, in's Tiefste gehenden Charakteristik, haben eine überzeugende Kraft, daß sie sich mit der historischen Persönlichkeit vollkommen decken, ja diese uns in einer Weise klar machen, wie es die Schrift niemals vermöchte.

Besonders ist sein Moltke ein wahres Meisterstück. Man sieht sich der seltensten Vereinigung von Ueberlegenheit des Geistes und furchtbarer Willenskraft, adlerartigem Scharfblick gegenüber und verkennt doch die Feinheit und Zurückhaltung dieser Natur, den gelehrten Soldaten keinen Augenblick. Ebenso klar springt uns das jesuitisch Angehauchte bei Döllinger, wie der feinsinnige Kunstkenner und Sonderling bei Liphart entgegen. In Helmholtz ist der Typus des

keine Autorität kennenden deutſchen Forſchers und Lehrers ebenſo energiſch ausgeprägt, als in Liszt das Magierhafte, in Wagner die verzehrende Unerſättlichkeit des künſtleriſchen Genies, die Miſchung von unerhörter Willenskraft und bald liebenswürdiger, bald geiſtvoller Impertinenz.

Mehr anziehend als eigentlich ſchön, — dazu zeichnet er zu unſicher — erſcheinen ſeine Frauen, denen er dafür einen tiefen geiſtigen Reiz zu geben vermag, der ſie uns wenigſtens intereſſant macht. Speziell iſt er ein wahrer Virtuoſe in der Wiedergabe jener internationalen, bald künſtleriſchen, bald diplomatiſchen Damen, die eine Art von Freimaurerei durch ganz Europa bilden, heute in Paris und morgen in Rom oder Petersburg glänzen, jedenfalls aber ein reiches Leben ſchon hinter ſich haben. Ueber ſie gelingt ihm bisweilen alle Magie, all' das Myſterium, den berauſchenden Duft zu breiten, der ſie ſo verführeriſch erſcheinen läßt. Dabei verſteht er ſehr wohl, allen Nebendingen ihren Gehalt an maleriſchem Reiz abzuſehen und, wenn er gerade will, auch zu verwerthen, ſie aber doch ſo zu behandeln, daß ſeine Bilder keiner beſtimmten Zeit anzugehören ſcheinen, niemals außer Mode zu kommen in Gefahr ſind, in hundert Jahren ihre feſſelnde Wirkung ebenſo behalten werden wie heute. Leider hat der mit ſeiner Technik beſtändig wechſelnde Künſtler in neuerer Zeit der Plaſtik ſeiner Bilder unſtreitig durch einen dünnen faſt nur laſirenden Farbenauftrag ſehr geſchadet, läßt gegenwärtig das geſunde Impaſto eines Velasquez oder Titian mehr als billig vermiſſen. Doch verdanken wir ihm auch in neueſter Zeit eine Anzahl ſehr gelungener Bilder, ſo neben dem des erſt angefangenen Fürſten

Bismarck, Lachner und Liphart wiederholt, mehrere schöne Frauen ꝛc.

Uebrigens kann Niemand sagen, welche Wandlungen dieser durchaus eigenartige, ewig unbefriedigt strebende Künstlercharakter noch durchmachen wird. Wie er mit den technischen Systemen zu wechseln sich gefällt, so könnte es ihm ja auch einmal einfallen, die, welche so oft in der Repräsentation ganz aufgehen, auch blos als höhere Schauspieler wiederzugeben. Jedenfalls hinterläßt er uns in seinen Charakterbildern berühmter Männer — seiner eigentlichen Stärke — eine Zeitchronik von ebenso unvergänglichem Reize als absolutem künstlerischem Gehalt und hat einen großen Antheil daran, wenn unsere deutsche Malerei den ungeheuren Zwischenraum, der sie von der klassischen trennte, im letzten Jahrzehnt bedeutend verringert hat.

XIII.

Alfred Rethel.

Die anscheinend erbarmungslose Kälte, mit der die Natur ihre schönsten und glänzendsten Bildungen ebenso gleichgültig verbraucht als die gemeinsten, hat etwas Empörendes für die Betrachtung. Scheint doch eine unerhörte Grausamkeit, ein dämonischer Hohn über die edelsten menschlichen Bestrebungen darin zu liegen. Jedenfalls macht es erklärlich, daß man weit früher an einen Teufel als an einen Gott geglaubt hat. Warum, frägt man sich, mußten ein Rafael, Mozart oder Schiller so früh sterben und so viele Pfuscher neben ihnen zur Qual der Menschheit leben bleiben? Man muß alt werden, alle Enttäuschungen und Entsagungen durchgemacht haben, welche die Jahre auch dem Glücklichsten nicht ersparen, bis man begreift, daß die Götter den liebten, den sie früh abgerufen! Und wer sagt uns denn, ob ein Rafael oder Mozart nicht wirklich ausgelebt hatten, als sie diese Erde verließen, der sie so unsäglich Schönes für Jahrtausende geschenkt? Kömmt es denn auf die Länge oder nicht vielmehr auf die Fruchtbarkeit des Lebens an? Die früheſten Blüthen fallen auch zuerst ab, hatten Rafael oder Mozart nicht schon

ein langes Leben hinter sich in einem Alter, wo Andere kaum anfangen?

Auch Alfred Rethel gehört zu jenen begünstigten Naturen, deren Entwicklung eine unbegreiflich rasche, denen vergönnt war, schon im frühesten Jünglingsalter vollendete Werke zu schaffen und die der innere Trieb mit solch geheimnißvoller Sicherheit führte, daß sie nicht einen Augenblick vom Wege abirrten, den ihr Talent ihnen vorgezeichnet. Aber die Flamme des Genies brannte zu stark in dieser feinen Natur, der gewaltige Geist mußte diesen zarten Körper früh verzehren. Niemand, wer Rethel je gesehen, konnte nur einen Augenblick darüber zweifeln, daß das ein ungewöhnliches Menschenbild sein müsse, eine Organisation von seltener Feinheit und Schönheit, einer von jener herrlichen Tafelrunde, die vorzugsweise geschaffen zum Ritt in's alte romantische Land der Poesie. Diese elegante, ja zierliche Figur mit dem vollendet schönen Kopf hatte etwas durchaus Aristokratisches an sich, jene gewisse Unnahbarkeit, wie sie frühe Gewöhnung den Fürsten mittheilt oder sie wenigstens in Romanen zu zeigen pflegen, wie sich die ächte Hoheit des Geistes aber immer in ihren Besitzern ausprägt. Er war ganz und gar einer von jenen Gezeichneten, denen der Dämon des Genies schon auf der Stirne geschrieben steht. Und doch gab es nichts Natürlicheres und Anspruchsloseres als diesen Mann, ernst, ruhig und gemessen, voll Herrschaft über sich, niemals laut oder lärmend, zeigte er dasselbe strenge Stylgefühl, das seinen Arbeiten solch seltenen Reiz verleiht, auch in seinem Benehmen, das vornehm gelassene Wesen schien ihm angeboren und ein gewisser träumerischer Reiz, der in seinem Blick und in seiner Unterhaltung hervorleuchtete, vermehrte seine ungesuchte Anziehungs-

kraft, „doch eine Würde, eine Höhe entfernte die Vertraulichkeit“. Das blasse feine Gesicht mit dem herrlich geformten Bau, zarten Teint, den hohen, das Auge halb verhüllenden Augenliedern, die schmalen Wangen, die kühne aber edle Nase, der fein zusammengepreßte Mund, das energische Kinn, der bald scharf und überlegen beobachtende, bald in sich versunkene Blick bildeten eine Erscheinung von so auffallender Grazie, daß sie ihre Wirkung um so weniger verfehlte, je gleichgültiger der Besitzer derselben dagegen zu sein schien. In der That habe ich bei Rethel nie Spuren von Koketterie bemerkt, es wäre denn in der seinem ganzen adeligen Wesen entsprechenden Sorgfalt seines Anzugs, die mit einer Natur ganz harmonirte, welche alles Unreine von sich stieß und das genaue Gegentheil genialer Liederlichkeit darstellte, obwohl sie durchaus nicht ohne Excentricität, ja hoher Leidenschaft fähig war.

Wie ist Rethel zu all Dem gekommen? Er hat das Meiste von allem Anfang in sich getragen oder vielmehr von der geliebten Mutter geerbt, einer höchst geistvollen, phantasiereichen Frau, die es besonders liebte, den Kindern Märchen oder auch aus ihrem vielbewegten Leben zu erzählen, und an der er mit rührender Zärtlichkeit hieng. Ich selbst erinnere mich, wie er gesprächsweise erwähnte, daß er entfernt von der Stadt auf einem einsamen, von wilden Hunden bewachten großen Gehöfte aufgewachsen sei, dem oft in kalten Winternächten die Wölfe genaht. Es war das Haus Diepenpend bei Aachen, wo er am 15. Mai 1816 als der Sohn eines Fabrikbesitzers geboren ward. Dieser, im Elsaß gebürtig, als französischer Beamter nach Aachen gekommen, hatte dort die ob ihrer Schönheit und Liebenswürdigkeit sehr gefeierte Tochter eines reichen Kaufmanns kennen gelernt und geheirathet. Später

legte er auf den Wunsch des Schwiegervaters sein Amt nieder und errichtete eine Fabrik in jenem Gehöfte. Als einmal der Kaiserin Josephine ein Fest in Aachen gegeben ward, dem das Rethel'sche Ehepaar beiwohnte, zerstörte unterdessen eine Windhose in wenigen Minuten das ganze auf einem Hügel am Waldrand stehende Eigenthum. Dies wie die unaufhörlichen Kriegszüge wurde den Kindern von der Mutter früh erzählt und hatte ohne Zweifel einen starken Einfluß auf die Sinnesrichtung des Knaben, bei dem sich der Beruf zur Malerei schon sehr früh zeigte. Schwächlich von Haus aus hatte er auch noch beständiges Unglück, fiel in jeden Graben, den er überspringen wollte, stürzte vom Pferde, auf das ihn ein Hausfreund gesetzt und brach den Arm, dann ward er von einem Wagen überfahren, am Hinterkopf verletzt und dadurch lange Zeit harthörig, so daß er von der Schule wie von dem Umgang mit andern Kindern ausgeschlossen blieb. Da gab ihm denn die Mutter selber Tafel und Griffel, später Bleistift und Papier in die Hand, als er durch dieß Schicksal noch mehr auf die Entwicklung seiner malerischen Fähigkeiten sowie auf die Vertiefung seines Sinnes überhaupt angewiesen wurde. Natürlich malte er zuerst, was ihm die Mutter mit so viel Lebendigkeit erzählt hatte, die Kriegszüge der Franzosen, ihre Flucht und die Verfolgung der Verbündeten, Kosaken spielten in seinen ersten Compositionen eine Hauptrolle, überhaupt Kampfesszenen aller Art. Als er dreißig Jahre später seine Schlacht von Cordova vollendet, sagte er zu seinem ihn besuchenden jüngeren Bruder: „Von frühester Jugend an zum Schlachtenmaler bestimmt, ist dieß das erste Schlachtenbild, welches ich ausgeführt habe!" Dann malte er die Kämpfe der Griechen mit den Türken, eine ganze Mappe voll dieser

Kindercompositionen hat sich noch erhalten. Lebhaft, wie er war, liebte er mimische Darstellungen. So trifft einmal eine Hausfreundin den zehnjährigen Jungen im Hof mit einem Strohkranz auf dem Kopf, wie er eben eine Tonne besteigt und sich von derselben hinunterfallen läßt. Aber Junge, was fängst du an? Ich wollte Sapho, die sich in's Meer stürzt, darstellen, und da habe ich mir es selbst vorgemacht! Diese Composition hat sich noch erhalten und zeugt wie alle andern von entschiedem malerischen Talent wie finniger Naturbeobachtung.

Seiner Kränklichkeit halber konnte er die Schule nur spät und selten besuchen, so daß sein Unterricht sehr lückenhaft blieb. Dagegen gieng er schon früh in die Zeichnungsschule eines Franzosen und Schülers von David, wo er so viel Fähigkeit zeigte, daß ein Hausfreund es bei den Eltern durchsetzte, ihn Maler werden zu lassen. Seine Compositionen wanderten nach Düsseldorf und erregten dort Aufmerksamkeit, so daß er sehr früh, schon 1829, dorthin kam, wo er alsbald ob seines glänzenden Talents auffiel, ja das Wunderkind der Akademie wurde, wie Wolfg. Müller von Königswinter in seinem interessanten Buche über den Maler sich ausdrückt. In demselben Jahre zogen seine Eltern, die ihr Vermögen verloren hatten, nach Wetter a. d. Ruhr, wo der Vater am Eisenwerke des Hrn. Harkort eine Stelle erhalten hatte. Hier brachte der Knabe regelmäßig seine Ferien zu und sein Kommen war immer für die ganze Familie eine Festzeit, da er überaus liebenswürdig und geistreich, auch voll fröhlicher Lebenslust war. Oft saß er umgeben von blühenden Mädchen und sang zur Guitarre Polenlieder oder seine rheinischen Sagen.

War Rethel seiner ganzen Art nach entschieden Rheinländer, so mußten schon seine ersten Jugendeindrücke in jener Blüthezeit der Romantik bestimmend für ihn werden, darum drehte sich denn auch ein guter Theil seiner frühesten Compositionen um Rheinsagen. Nicht minder wies ihn seine Geburt in Aachen alsbald auf Carl den Großen und jene Periode der Einführung des Christenthums in Deutschland hin.

Als er an die Akademie kam, war die Schule noch ganz vom Einfluß Schadow's beherrscht, der selber als Künstler ein ziemlich hölzerner Pedant ohne eigentliche schöpferische Kraft, doch jene Art von feierlich pathetischem Philisterthum besaß, wie es sich schon seit des seligen Gottsched Zeiten in Kirche und Staat, ganz besonders aber an Schulen aller Art zu hohem Ansehen und Einfluß gebracht und immer höchst nachtheilig gewirkt hat. Als Convertit überdieß noch sehr eifrig, ja fanatisch katholisch, unvermögend aus sich heraus Neues zu schaffen, klug genug, um die Schwächen der Cornelianischen Schule hinlänglich klar zu sehen, ergab sich die Hinwendung zu einem romantisch aufgeputzten Naturalismus ganz von selbst. Dieser war aber damals zu Düsseldorf in der That der schwächlichsten Art, eine magere, kleinliche und ängstliche Modellmalerei, eine Bilderfabrikation, der, wie ihr niemals ein ausreichendes und gründliches Studium der menschlichen Gestalt vorausgieng, so auch das Gemachte und Gezierte, der Mangel aller Naturwüchsigkeit unaufhörlich anklebte. Ein weiteres Hauptgebrechen dieser Schule war, daß sie von keinerlei Studium der alten Kunst geleitet ward, die Malerei, die bis dahin doch schon mit Raphael und Rubens ganz leidliches geleistet hatte, neu und zwar im kümmerlichsten und schwächlichsten Sinne zu erfinden unternahm.

Diese vollständige Ignorirung der Alten ruinirte selbst so bedeutende Talente wie Lessing es war. Wie wenig Schadow selber Verständniß für die Malerei des Cinquecento hatte, geht am besten aus der mir von einem Ohrenzeugen berichteten Aeußerung hervor, die er einst in der Dresdener Galerie vor der Sistina und Corregios Nacht gegenüber an einen seiner Schüler machte: „Was würden diese Leute erst geleistet haben, wenn sie unsere Technik gehabt hätten!"

Was Schadow aber wirklich verstand und sich unläugbar große Verdienste dadurch erwarb, das war die Repräsentation der neuen Kunstschule gegenüber den Behörden und dem Publikum. Seine Persönlichkeit hatte etwas Imponirendes und so wußte er denn überall Interesse für seine Schöpfung zu erwecken, Mittel für sie herbeizubringen, bald den reichen rheinischen Adel, bald die benachbarten Stadtgemeinden zu künstlerischen Unternehmungen anzuregen; speziell den rheinisch westfälischen Kunstverein hervorzurufen und durch eine viel zweckmäßigere Organisation als die seines Münchener Vorbildes zu einem ebenso einflußreichen als wohlthätigen Institut zu machen. Es sollte auch unserem Rethel später zu Gute kommen.

Unter diesen Einflüssen aufwachsend, muß man sich nur wundern, daß seine ersten uns erhaltenen Compositionen die kleinliche gezierte Formengebung der damaligen Düsseldorfer Schule nicht in noch höherem Grade zeigen.

Eine der frühesten, Carl Martell in der Schlacht bei Tours, etwa in seinem sechzehnten Jahr entstanden, zeigt im Grunde, wie kindlich ungeschickt sie auch noch oft gezeichnet sei, doch schon den ganzen Rethel im Keime fertig, denselben Reichthum in der Erfindung der Motive, dieselbe Kraft-

gestaltenbildender Phantasie, die immer bestimmte Charaktere erzeugt, welche die Hand denn nur mehr oder weniger geschickt oder noch ungenügend nachzubilden strebt. Sein Carl Martell mit dem Hammer hat etwas entschieden kindliches, aber man staunt über die Fülle origineller Figuren, die Mannigfaltigkeit der Formenbildung in dieser so frühen Jugendarbeit. Eine zweite Eigenschaft, die Rethel in ungewöhnlichem Grade auszeichnet, ist ebenfalls schon hier zu bemerken, die Deutlichkeit, mit der er jede, selbst die verwickeltste Handlung auszusprechen weiß. Man ist nie im Zweifel darüber, was das „vorstellen" soll? Im fünfzehnten Jahre malte er sein erstes Bild, einen durch die Energie der Auffassung hervorragenden Bonifazius. Ihm folgte 1835 das zweite, aus dem Leben desselben, ihn predigend darstellend. Dann kam noch ein Drittes dazu, die Fällung einer heiligen Eiche, um sie beim Bau einer Kirche zu verwenden, deren Plan der Heilige auf den Boden zeichnet. Hier ist seine Charakteristik der Sachsen bereits vortrefflich. Daran knüpfen sich noch weitere Compositionen aus dem Leben des Apostels, so die Ermordung der Genossen durch die Sachsen und die Ermordung des Heiligen selber u. A. m. Entfernt sich die Zeichnung derselben oft noch nicht allzuweit von der gewöhnlichen Düsseldorfer etwas schwächlich pathetischen Art, so ist doch die Form bei Andern bereits größer und edler und der Ausdruck nähert sich schon mehr dem schlichten Ernst, der Rethel später auszeichnet.

Weit merkwürdiger und tief ergreifend ist indeß das bereits schon 1834 entstandene „Gebet vor der Schlacht von Sempach", wo wir auf einem Hügel die Eidgenossen knieend sehen, während die Phalanx der Ritter im Thale unten höhnend steht. Der entschlossene Todesmuth dieses Bauernvolks,

sein fester Wille, zu siegen oder zu sterben, sind hier in einer Anzahl prächtig erfundener Kämpfer aller Art mit einer Tiefe, Originalität und machtvollen Einfachheit ausgesprochen, daß man die Composition auch viel später setzen könnte, wenn sie nicht, der vollen Meisterschaft aber der Zeichnung entbehrte, die er später erreicht hat. Um so mehr findet man aber, was Rethel so vor allen Zeitgenossen auszeichnet: die Fähigkeit, direkt aufs Gemüth zu wirken, uns eine bestimmte Stimmung mit unglaublich einfachen Mitteln zu erregen, weil er uns durch gar nichts von der Hauptsache abzieht und zerstreut und durch solche stolze Entsagung immer den Eindruck der Größe macht. Auch in der die Episode Winkelrieds benützenden Schlacht selber sieht man, wenn auch nicht in gleichem Grade diese Fähigkeit, er erinnert hier bereits an altdeutsche Holzschnitte in ihrer markigen Charakteristik, jedes Individuum hat wieder seine ganz bestimmte, aber allemal zum Typus einer ganzen Gattung erhöht, ungewöhnlich glaubwürdige Persönlichkeit. Dutzendmenschen gibt es bei Rethel nie. Ebenso fällt es sofort auf, daß es ganz der Stoff ist, der ihn erfüllt, daß es ihm niemals darum zu thun ist, blos seine Bravour zu zeigen, dem Reiz der Darstellung, der Linie Opfer des Ausdrucks zu bringen, die Hälfte seiner Composition mit Figuren zu füllen, die ebenso gut wegbleiben könnten. Dies kann bei ihm Niemand, jeder und jedes ist nothwendig. Sein hoher Ernst, sein großartiges Stylgefühl zeigen sich darin, daß er als ächter Historienmaler immer nur das Wesentliche einer Sache, dieses dann aber mit solcher Prägnanz und Energie gibt, daß es unwiderstehlich wirkt, die Phantasie um so mächtiger anregt, als er vollkommen die Fähigkeit besitzt, sich in den [illegible]

so hineinzuleben, daß man sie oft von einem Gleichzeitigen geschildert glaubt, sie etwas von jener chronikartigen Treue erhält, wie sie z. B. Kleist, mit dem er überhaupt viel Aehnlichkeit hat, in seinem Kohlhaas erreicht. Er setzt uns dadurch unaufhörlich in Erstaunen, wenn man sieht, wie gut der doch schlecht unterrichtete Jüngling bereits große historische Vorgänge in einem Alter begreift, wo Andere noch gar keine Vorstellung von dergleichen haben. In jener schon erwähnten Reihe kleinerer Compositionen aus dieser Zeit zu den bekanntesten Rheinsagen dagegen, die er für Adelheid v. Stolterfoth's bekanntes Buch lieferte, entfernt er sich am wenigsten von der damaligen Düsseldorfer Romantik, obwohl auch hier die Totalauffassung immer ihre entschieden frappant malerische Gestalt und Deutlichkeit behält. Hier finden wir denn auch die Frauenwelt mehr vertreten, als es in seiner Kunst später der Fall ist, so in dem überaus originell componirten Begräbniß Frauenlobs u. A. Das um diese Zeit entstandene, mit großer Liebe ausgeführte Bild seiner Mutter ist fast das einzige Portrait, das man von ihm kennt. Sonderbar, daß er, der den Umgang mit Frauen liebte und auf sie ob seiner vornehm edlen Art große Anziehungskraft ausübte, dennoch dem malerischen Cultus der Frauenschönheit sich nie gewidmet hat. Seine Kunst ist so durchaus männlicher, später fast herber Art, daß er freilich die Frauen nur wenig zu verwenden wußte. Dennoch huldigte er ihnen schon früh, wie er denn damals überhaupt eine Fröhlichkeit und Frische zeigt von welchen besonders ein Brief das reizendste Zeugniß ablegt, den er auf einer Herbstreise nach Frankfurt geschrieben.

Es war 1833 und man staunt nur, wie sich die politische Bewegung der Zeit so stark abspiegelt in den naiven

Aeußerungen des mit Freunden den Rhein hinaufwandernden Jünglings, der die helle Begeisterung für alles Schöne mitbringt. Hat er erst sich so in den Anblick der Aussicht vom Johannisbergerschloß verloren, daß er gar nicht merkt, wie seine ganze große Gesellschaft längst fort ist, so wird jetzt auf dem weinseligen Heimweg Abends erst die Marseillaise, dann „Fürsten zum Land hinaus" gesungen, eine Menge Leute schließen sich dem an in drei Dörfern, die sie passiren, und so „kam der jubelnde Zug, fast 280 Mann stark, an den Rhein". Am andern Tag geht es weiter nach Mainz und dann auf dem Marktschiff nach Frankfurt, wo gerade Messe ist. Auf dem Schiff werden wiederum lauter Freiheitslieder gesungen und er hört zum ersten Male das „was ist des Deutschen Vaterland", sieht bei einem Souper alle Kellner mit schwarzrothgoldenen Schärpen und den „Demagog" Funk mit langem schwarzen Bart, am andern Ende des Tisches den „Demagog" Sauerwein und hört nun deliberiren, wovon er aber „als Maler sehr wenig versteht". Unter den Anwesenden waren „die ersten Kaufleute, nassauische und österreichische Offiziere und Juden". Dann sieht er einen der unglücklichen Studenten, die den wahnsinnigen Angriff auf die Constabler Wache gemacht, zum Verhör führen. Die ganze Zeil ist gedrängt voll von Menschen, um den Gefangenen zu erwarten und ein Bataillon Oesterreicher aufgepflanzt. Als er, „ein Bild des Elends und des Jammers, todtenbleich mit blauen Lippen, ohne Mütze, das Haar unordentlich vom Haupte herabhängend mit langem Bart, die Hände auf dem Rücken gebunden", kömmt, so riß alles Volk die Mütze vor ihm ab, viele Thränen flossen und selbst die vornehmsten Damen verneigten sich vor ihm."

Nachdem er fast immer der Gast des liebenswürdigen Kunsthändlers Vogel gewesen, der später als Photograph in Venedig gestorben, hat er, als er nach 5 Tagen heimreist, eine Zeche von 45 kr. zu bezahlen. In Düsseldorf trifft er dann großen Spektakel, der Kronprinz von Preußen war da und besucht die Akademie, wo er ihm auch vorgestellt wird. Da der Prinz sein Bild sah und, aufmerksam geworden, nach ihm fragte, gab der junge „Demagog" sehr kurze Antworten, „unterließ aber doch bei jeder derselben nicht, königliche Hoheit zu sagen", wie er der Mutter zum Trost bemerkt.

Nicht weniger interessant ist ein Reisebericht von einer Tour nach München und ins bayerische Hochgebirge, die er im Herbst 1835 machte. Wie seine Phantasie da alles vergoldet, sehen wir gleich, wenn er anfängt: „Seit drei Tagen bin ich in der baierischen Hauptstadt und von allen großen Plätzen der Stadt sehe ich das schönste Gezack der Alpen mit seinen Hörnern und Gletschern, die wie Diamanten in einem herrlichen Diadem einem entgegenstrahlen." Dann erzählt er nun seine Herreise den Rhein herauf, über Frankfurt nach dem „lieben, trauten Nürnberg". „Was ist das für eine Stadt! Es weht dem Fremden der alte, großartig deutsche Geist unter den ehrwürdigen Thoren der Stadt entgegen." „Man ist ganz feierlich gestimmt, so lange man in dieser Stadt ist." „Ich besuchte die Burg, das Haus von Dürer, die Sebalduskirche und, weiß der Himmel, wie die andern Kirchen, Kirchelchen und Kapellchen alle heißen, die man in jeder Ecke sieht. Auch Dürers Grab besuchte ich und nahm ein Blümchen mit." In München fühlt er sich gleich heimisch und lernt eine Menge Künstler kennen, so „die Hi-

storienmaler Kaulbach und Ruben; Landschaftsmaler Krola, Morgenstern, Heinlein, Zimmermann; Thiermaler Peter Heß und Karl Heß, Bildhauer Schwanthaler; lauter Leute, die in Düsseldorf schwerlich Gegner finden, und zwei herrliche Brüder Folz von Bingen." Mit dem jüngern derselben geht er nun in's Gebirg, aus dem er „zwar etwas mager und braun, wie neue Kastanien und zäh wie Juchtenleder", aber sonst wohl zurückkehrt. Mit seinen zwei Begleitern war er über den Starnberger See bis Iffeldorf am ersten Tag gekommen und da geblieben, am andern Tag kömmt er bei strömendem Regen nach Kochl und stund nun da „unmittelbar an den ungeheuern Ringmauern Tyrols". Am Morgen stiegen sie zum Walchensee hinauf: „vor uns lag wieder ein See, von ungeheuren Gebirgen eng eingeschlossen; sie waren meistens mit Nadelholz bewachsen, nur oben an den Spitzen waren sie kahl und dort wachsen die herrlichen Alpkräuter, welches uns durch das Läuten der Kuhglocken angezeigt wurde, das sanft durch die stille großartige Landschaft zu uns herüberscholl. Ueber diese Gebirge sahen wir nun die eigentlichen Tyroleralpen, auch nicht ein Gedanke grün darauf, kahl von oben bis unten und in den Thälern und Schluchten, hier und da auch auf den Spitzen Schnee und Eis. Es macht einen ganz eigenen Eindruck, wenn man gewissermaßen die vier Jahreszeiten in einem Blick übersehen kann. Wir zogen weiter und zwar dicht an dem See vorbei, wo unser Weg manchmal über Brücken sich schlängelte, die gewissermaßen an der sich unmittelbar in's Wasser senkenden Felswand klebten, unter uns den klaren, aber fürchterlich tiefen See, wo sich eine ganz neue Welt drin bildete. Wir sahen ungeheure Felsen, Klippen, deren Fuß sich in der dunkeln Tiefe des Sees verlor. Auf diesen Felsen

schlangen sich nie gesehene Wasserpflanzen um ungeheure, von den Gebirgen heruntergestürzte Tannen; alles dieses war mit einem weißen Ton überzogen, wodurch es wie eine Geisterwelt aussah. Und nun denkt Euch die ganze Geschichte etwa 60 bis 100 Fuß unter der Oberfläche des Sees und Ihr könnt Euch denken, wie klar diese Wasser sind." Von da aus gehen sie in die Jachenau und kehren in ein des Feiertags halber dichtgefülltes Bauernwirthshaus ein. „Von allen Seiten ward uns zugetrunken und überhaupt schienen sie ihr Gefallen an uns zu haben. Gleich nach dem Essen erstiegen wir, begleitet von einem Tyroler, eine Alme, um auch die schönen Sennerinnen kennen zu lernen. Drei Stunden stiegen wir in einem fort und endlich zeigte uns der Kuhdreck die Nähe der Alme. Wir wurden noch von zwei Buben begleitet, die wie die Fliegen an einem Pferd immer um uns herumschwärmten und immerfort schimpften, zankten, erzählten und gar nicht zu ermüden waren, während wir in Schweiß gebadet mühsam fortkeuchten. Endlich hörte das dichte Tannengehölz auf und wir erblickten nun die grüne, mit den schönsten wohlriechendsten Kräutern bedeckte Oberfläche des Bergs, wo sich zugleich vier Almhütten zeigten. Bei der nächsten erblickten wir sogleich die Sennerin, welche eben beschäftigt war, ihr langes rabenschwarzes Haar zu flechten. Bei unserem Anblick zog sie sich in ihre Behausung zurück, ließ sich aber bald nachher in ihrem vollen Sonntagsstaat sehen, wo sie reizend aussah. Bei der dritten Almhütte kehrten wir ein, denn unser Führer war der Schatz dieser Sennerin. Wir wurden freudig empfangen und nachdem wir uns abgekühlt hatten, erfrischten wir uns an der herrlichen Milch und Butter; nun traten wir aus der Hütte und besahen uns die herrliche Aussicht." Auf dem Rück-

weg erzählte unser Führer lauter lustige Geschichten aus dem Gebirg, wo aber eine gerade nicht so lustig war, nämlich, daß sich vor acht Tagen ein Bär gezeigt und zwar sehr fühlbar, indem er einen Ochsen und mehrere Rinder schon verspeist habe." „Da es immer dunkler wurde, muß ich gestehen, spuckte mir die Geschichte fortwährend im Kopf herum und meinen Almstock hielt ich stets schlagfertig." Der Bär, der ihnen so aufgebunden worden, fraß sie aber doch nicht, sie giengen vielmehr des andern Tages nach Partenkirchen, wo der Anblick der Zugspitze Rethel in neues Entzücken versetzte, und dann nach einigen Tagen Aufenthalt über die Scharnitz. „Wir passirten nun die Scharnitz, den Engpaß, wo die Franzosen von den Tyrolern und Oesterreichern so aufgehalten wurden. Die Trümmer der Festungswerke zeigen noch an, wie hart der Kampf gewesen ist. Wir befanden uns jetzt auf österreichischem Gebiet und nach zwei Tagen, nachdem wir die berühmte Martinswand bewundert hatten, zogen wir an einem heißen Mittag in Innsbruck ein. Es ist eine schöne Stadt, die schon ganz den italienischen Charakter hat; hohe Häuser, flache Dächer, oben Galerieen zum Spazierengehen, viele Kirchen mit Kuppeldächern, Jesuiten, Mönche aller Art und stockdumme Oesterreicher, charakterisirt sehr das Südliche. Ich sah das Grab des altdeutschen Kaisers Maximilian, mit den herrlichen Bronzestatuen von 1500, auch die Statue des Andreas Hofer, welche mir aber nicht sehr gefällt. Von Innsbruck zogen wir das Innthal hinunter und besuchten noch das berühmte Zillerthal, von wo aus uns die andere Welt wie ein Lazareth vorkommt, so ein kräftiger Menschenschlag befindet sich dort. Jetzt gieng es über den Achensee, Tegernsee nach München zurück. Nun noch etwas von hier. Von Mel.

Boisserée bin ich sehr artig aufgenommen worden und ich war schon mehrmals bei ihm, auch will er mich durchaus dem Cornelius vorstellen und zu diesem Zweck ist er mit mir Arm in Arm schon einen halben Morgen in der Stadt herumgelaufen, doch fanden wir ihn nirgends; es soll aber durchaus noch geschehen."

Hier fällt einem neben der naiven Jugendfrische der Schilderung besonders das um jene Zeit in Deutschland so weit verbreitete Vorurtheil von der „Dummheit" der Oesterreicher auf, ein felsenfest gewurzelter Aberglaube, dessen ich mich selber noch sehr wohl erinnere; während die heutige Generation, welche das Metternich'sche Oesterreich nur aus Büchern kennt, längst nichts mehr davon weiß. Rethel schließt dann mit: „Vorgestern Abend rollte ich wieder durch echten Düsseldorfer Nebel und Koth über die Benratherbrücke in dieß liebliche Rheinathen ein. Ich war wirklich recht froh, als ich aus dem Postwagen sprang, jetzt ist das unruhige Leben zu Ende, dachte ich, und du kommst wieder an die Arbeit."

Er zeigt damit in Bezug auf Düsseldorf eine ernüchterte Stimmung, die zunächst mit Streitigkeiten zwischen Rheinländern und Preußen zusammenhieng, die gerade damals ausgebrochen waren und bei ihm als dem natürlichen Vertreter der ersteren sich concentrirten. Der letzte Grund war aber wohl der immer schärfer sich geltend machende Gegensatz, in dem er sich zu der dort auf der Akademie herrschenden Richtung befand, deren Naturalismus seinem auf große historische und monumentale Auffassung hindrängenden Naturell unmöglich zusagen konnte.

Dieß veranlaßte ihn, im Jahre 1837 nach Frankfurt überzusiedeln, wo er sich schon bei seinem ersten Besuche so

wohl gefühlt hatte und er sich nun mit allem Enthusiasmus eines jugendlichen Gemüths an Philipp Veit anschloß.

Hier vollendete er denn auch als erstes Bild jene schon in Düsseldorf angefangene, mit verbundenen Augen, das Schwert in der rechten, Waage und Stundenglas in der andern Hand, hinter einem fliehenden Mörder langsam aber unaufhaltsam durch die dunklen Lüfte heraufziehende Nemesis, welche bei ihrem Erscheinen 1837 einen so glänzenden Erfolg hatte, daß von da an der Name des einundzwanzigjährigen Künstlers zuerst in ganz Deutschland die Aufmerksamkeit auf sich zog. Und mit Recht, denn schwerlich möchte es möglich sein, die ihres furchtbaren Amtes waltende strafende Göttin der Gerechtigkeit erschütternder und erhabener darzustellen. Es ist im majestätischen Zuge dieser Figur etwas unwiderstehliches, das uns sofort sagt, daß ihr der wie von Furien getrieben vorwärts stürzende Mörder niemals entrinnen werde, wie schnell er auch laufe. Hier ganz besonders zeigt sich das eminente Talent Rethels, mit den einfachsten Mitteln die zwingendste Stimmung zu erreichen. Das ganze Bild ist in tiefes Dämmerlicht gehüllt, der Mörder selber, eine gemein brutale Gestalt, steigt förmlich wie ein finsteres Gespenst mit dämonischer Wucht aus der nächtlichen Heide herauf und nur die Nemesis wird vom Licht verklärt. Es bringt das einen ganz magischen Eindruck hervor, wie es nur einem Rembrandt je gelungen, dort durch die Gemeinheit der Formen regelmäßig aber wieder abgeschwächt wird, während Rethel's edle Gestalt geradezu überwältigend wirkt. Wenigstens knüpfte sich bald die Sage daran, ein ungerechter Richter und Demagogenverfolger, den der Zufall der Verloosung das Bild gewinnen ließ, sei dadurch zu dem Wahnsinn

getrieben worden, dem er kurz nachher verfiel und sich in demselben entleibte.

Nach der Seite der Stimmung hin weniger gelungen ist ein ebenfalls schon in Düsseldorf componirter, aber in Frankfurt um 1837 für die Städel'sche Galerie lebensgroß gemalter „Daniel in der Löwengrube", wo die wenn auch breite und kräftige, doch nach damaliger Düsseldorfer Art etwas zu bunte Colorirung der sonst bedeutenden Composition des jungen Propheten entschieden Eintrag thut. Das unerschütterliche Gottvertrauen ist indeß im Ausdruck der grandios gedachten Figur sehr energisch ausgesprochen.

Diese Bilder sind die bekanntesten, welche der Künstler überhaupt zu jener Zeit in Oel gemalt. Dazu kam dann noch „die Auffindung der Leiche Gustav Adolfs nach der Schlacht von Lützen" und „die Versöhnung des Kaisers Otto mit seinem Bruder Heinrich", endlich „ein heil. Martin bei der Manteltheilung". Der innere Widerspruch mit der dortigen naturalistischen Kunstrichtung, der am Gegenstand wenig, an der stofflichen Behandlung alles gelegen war, welcher ihn von Düsseldorf weg nach Frankfurt getrieben hatte und sich in diesen Bildern noch fühlbar macht, wich hier mehr und mehr und er entfaltete in dieser Zeit eine staunenswerthe Productivität, angeregt durch den Umgang mit Veit selber, wie mit Passavant, Steinle, Jhlée und Schwind sowie D. Hechtel, einem Gelehrten, der großen Einfluß auf seine Bildung gewann. Hier ergab er sich denn auch dem Studium der Altdeutschen, speziell Dürer's, durch dessen männliche Art seine Behandlung von jetzt an immer mehr beeinflußt erscheint. Aber auch dem der großen Italiener, von denen er einige herrliche Bilder in der Städel'schen Galerie vor Augen hatte.

Man sieht das zunächst bei den vier Kaiserbildern für den Römer in Frankfurt, Carl V., Maximilian I. und II. und Philipp von Schwaben, die jetzt entstunden. Sie sind jedenfalls die besten der ganzen Sammlung. Besonders ist die spanische Tücke bei Carl, wie das spezifisch Deutsche, Hartknochige bei Philipp vortrefflich gelungen. Der Charakter der Zeit ist dabei zugleich mit merkwürdiger Sicherheit getroffen, die ganze Kluft, die zwischen dem deutschen Romantiker Max und dem schlauen welschen Politiker Carl sich aufthut, konnte nicht deutlicher, selbst im Colorit, ausgesprochen werden.

Um diese Zeit 1839 entstunden neben unzähligen anderen auch die schönen Compositionen zur Geschichte Rudolphs v. Habsburg, zunächst wie derselbe den Bischof Werner durch's Gebirg geleitet. Hier finden wir Rethel schon ganz fertig, von Düsseldorfer Remineszenzen keine Spur mehr, aber von Dürer um so mehr. Der kluge Graf, der sich des Beistands der Geistlichkeit so geschickt versichert, erinnert direkt an den Ritter mit Tod und Teufel, im Gefolge ist eine Fröhlichkeit, in der Landschaft eine wiederum an Dürer gemahnende lachende Schönheit der Empfindung, die dieß Blatt zu einem der werthvollsten des Künstlers, einer wahrhaft entzückenden Idylle machen.

Auch die Darbringung der Kaiserkrone an den eben mit der Belagerung von Basel Beschäftigten ist vortrefflich, die dichterische Fähigkeit, mit welcher sich der doch noch so junge Mann den Charakter des merkwürdigen Habsburgers wie das Benehmen der die Krone tragenden Fürsten zu verlebendigen, beide uns so durchaus glaubwürdig zu machen verstanden hat, ist höchst überraschend, besonders wenn man es mit dem vergleicht, was gleichzeitig in Düsseldorf, wie München oder

selbst in Paris in dieser Art entstund und so selten über die traditionelle Phrase oder die mehr oder weniger gelungene Modellmalerei hinausgeht. Von dieser trifft man freilich bei Rethel keine Spur, seine starke Subjektivität hätte ihm das nie erlaubt, er bildet jedes Naturmotiv erst um, ehe er es in das Gefüge seiner Composition einpaßt. Auch hat diese niemals etwas Portraitartiges, er schafft Charaktere, Typen ihrer Gattung, aber nie Individuen, ohne in ihnen alles blos Zufällige, Heterogene auszutilgen. Er ist durchaus dramatisch und nichts weniger als ein Existenzmaler, wie die Mehrzahl der Venetianer und Niederländer, ja selbst Altdeutschen es sind, deren gesammte Kunst auf dem Portrait beruht, denen das Sein viel wichtiger ist als das Geschehen.

Sehr zahlreich sind auch seine religiösen Compositionen aus dieser Zeit, so der Hiob, mehrere Bilder zur Geschichte Davids u. A. m. — Unter den historischen ist noch des Theodosius und Ambrosius, des Todes Barbarossa's im Kalykadnus, der Schlacht bei Merseburg u. A. m. zu erwähnen.

Im Jahr 1840 schrieb der Kunstverein von Rheinland und Westphalen eine Conkurrenz aus zur Verzierung des Kaisersaals in Aachen mit Fresken aus dem Leben Carls des Großen. Daß Rethel sich als geborner Aachner und der schon immer gerade diese Geschichtsperiode mit Vorliebe behandelt, sich daran betheiligen mußte, ist selbstverständlich. Seine Entwürfe machten denn auch einen solch überwältigenden Eindruck, daß die übrigen Conkurrenten ihm selbst den Preis zuerkannten und sich freiwillig zurückzogen. Leider erhob sich jetzt in Aachen ein höchst widerwärtiger Zank über die Architektur des Saals, bei dem auch die Gehässigkeit gegen den Protestanten sehr mitgespielt zu haben scheint, in dessen Folge die Arbeit volle sechs

Jahre hinausgeschoben blieb. Das scheint gewaltig auf Rethels Stimmung zurückgewirkt zu haben, der diese ganze Zeit in ewiger Erwartung und Unruhe zubrachte. Einstweilen malte er Kaiser Max an der Martinswand, den Eintritt Karls V. in das Kloster von St. Just, den Sarg Heinrich IV., die Heilung des Lahmen durch Petrus, und illustrirte sehr viel; so besonders machte er vortreffliche Zeichnungen zum Nibelungenlied, für Rotteks Weltgeschichte, zu Cotta's Bilderbibel u. A. m.

Dann reist er einmal nach Dresden, wo ihm die Madonna von S. Sisto einen so starken Eindruck macht, daß er kaum mehr etwas Anderes sieht. Daß ihm Correggio's Nacht nicht gefiel, zeigt wenigstens, daß er nicht zum Coloristen geboren war. Ebenso ist er vom Zinsgroschen am wenigsten erbaut, Paul Veronese entzückt ihn aber doch.

Eine Reihe biblischer Compositionen scheinen ihn in den Jahren 1842 und 43 hauptsächlich beschäftigt zu haben. So ein Jakob, dem die Söhne den blutbefleckten Rock Josephs bringen. Der Schmerz ist ebenso edel beim Patriarchen ausgesprochen, als die Arglist energisch bei den Brüdern und eine ungewöhnliche Einfachheit und Größe der Form erreicht. Sehr schön ist auch der vom Sinai herabsteigende Moses, der unten im Thal die Israeliten um's goldene Kalb tanzen sehend in seinem Grimm die Gesetzestafeln zerschmettert. Hier ist besonders die Landschaft prächtig großartig erfunden und der zürnende Moses voll ächter Kraft. Auch Josua, Hiob auf dem Aschenhaufen, Bileam's Eselin, Absalon am Baume hängend und endlich Davids Salbung zum König fallen in diese Frankfurter Zeit und haben große Schönheiten.

Nunmehr wanderte der zu hohem Ansehen gekommene

Künstler nach Italien, wo er sich 1844—45 aufhielt. Direkt auf Rom weisen ein hl. Sebastian, dessen Leichnam von Christen aus der Cloaca maxima emporgehoben wird, und eine Steinigung des Stephanus, der Paulus präsidirt. Indeß sind diese biblischen Bilder, wie vortrefflich auch immer, doch nicht das, was Rethel von allen Zeitgenossen unterscheidet und — auszeichnet, es fehlt ihnen das eigentlich religiöse Element, dazu sind sie viel zu dramatisch.

Die weitaus bedeutendste Frucht von Rethels italienischer Reise ist vielmehr der den Zug Hannibals über die Alpen darstellende Cyclus von Compositionen, den er schon vor der Abreise noch in Frankfurt begonnen haben soll. Hier kömmt das Wuchtige, Gewaltige, was seine Compositionsweise so auszeichnet, die wunderbare Kühnheit der Erfindung am vollsten zur Erscheinung in diesem verzweifelten Ringen der Söhne einer heißeren Zone mit allen Schrecken einer unnahbaren Gebirgsnatur und ihren wilden Bewohnern. Das Grauen, was er uns hier zu erzeugen weiß, ist um so packender, als er niemals wie moderne Franzosen das Gräßliche mit naturalistisch gemeinem Behagen ausmalt, sondern immer erhaben und groß bleibt und durch seine nervige Kürze die Phantasie unendlich mehr anregt. So gleich bei dem ersten Blatt, auf dem wir Hirten und Jäger in wilder Gebirgslandschaft, wo zerbrochene Widder, Pferdegerippe und Elephantenschädel die Spur des vorübergezogenen Heeres bezeichnen, von demselben erzählend sehen. Schauerlicher ist bereits das zweite, wo eine Gruppe Reiter über die Druentia setzt, andere sie auf einem Baumstamm überklettern oder durchwaten und beim Anblick des riesigen Gebirges in Furcht und Schrecken gerathen. Eine am Weg sitzende alte Frau erinnert hier di-

rekt an Carpaccio. Häufiger tritt indeß der Einfluß Mantegna's und besonders Michel Angelo's hervor, das Phantastische der Szenerie, wie die Erfindung der erschütterndsten Motive gehört aber ganz und gar ihm allein. Besonders schauerlich ist der Ueberfall der Karthager in einem Engpaß durch Bergbewohner, die wir überall auf den Höhen Steine und Balken herabwerfend sehen, während die erschreckten Pferde den Zug in Unordnung bringen. Das Gewühl von Kämpfenden und Pferdebändigern ist hier prachtvoll componirt, die Charakteristik der wolfsartigen Bergbewohner vortrefflich.

Der Gipfel des Gräßlichen wird dann in einer Gruppe erreicht, wo ein Elephant durch den Gletscher durchgebrochen und in die Schlucht gestürzt sei, während sich einer der Reiter im Sturz an einen Tannenbaum gespießt, Wölfe und Geier aber schon ihre Beute umkreisen. Das letzte Blatt zeigt uns dann auf einem Bergvorsprung den Feldherrn selber, seinen Kriegern Italien und den Po zeigend und von ihnen mit Jubel begrüßt, während zwei Adler vorausfliegen. Leider hat er, schon krank, im Sommer 1852 in Rom hier an der Figur des Hannibal Veränderungen vorgenommen, die nicht günstig wirken.

Das Fremdartige dieser Menschen ist nicht weniger herrlich charakterisirt, als die Wildheit der sie bekämpfenden Eingebornen und die Schauer der Natur. Alles aber macht durchaus den Eindruck des Erhabenen, es erschüttert, aber quält nie, läßt uns nur Bewunderung zurück.

Neben dieser Arbeit und den schon vorher erwähnten hat er in Rom auch eine „Auferstehung Christi" gemalt für die Nikolaikirche in Frankfurt, großartig aufgefaßt und den Einfluß Raphaels wohl zeigend. Von diesem imponirten ihm

die herrlichen Compositionen zur Apostelgeschichte, wie sich erwarten ließ, am meisten, „er verweilt fast am liebsten dort.“ Von den Fresken „hat er eine solche Farbenwirkung und Stimmung freilich nicht erwartet.“ Sonderbarer Weise erwähnt er Michel Angelo nicht einmal in den vorliegenden Briefen, wahrscheinlich hat er es in Anderen gethan. Imponirt ihm Rom ungeheuer, so urtheilt er, „aber das Volk paßt schlecht zu dieser Pracht der Landschaft. Ich habe es bis jetzt nur von erbärmlicher Seite kennen gelernt, darin steht Deutschland himmelhoch über Italien.“ Dagegen meint er, „die hiesigen Kunsteindrücke spornen zur Arbeit und in den Werken der alten Meister habe ich Bestätigung gefunden, daß ich auf dem rechten Wege bin. Dies verdanke ich dem Veit, dank's aus voller Seele ihm!“ „was nun die hiesige moderne Kunstwelt betrifft, so gefällt mir diese nicht und ich hege ein recht heißes Verlangen nach meinem gewohnten Frankfurter Kunstkreis. Hier sind fünfhundert Künstler, der bei weitem größte Theil huldigt der modernen Kunst und spekulirt demnach auf die Fremden und mit Glück; ist aber bei diesem Manöver so verachtungswürdig, so aller Würde baar und leider stehen da die Deutschen obenan, daß es ein Jammer ist.“

Zurückgekehrt sollte nach endlicher Beseitigung des Widerstandes der ultramontanen Gegenpartei in Aachen durch einen königlichen Machtspruch, die Ausführung seiner Entwürfe zur Ausschmückung des Kaisersaals seiner Vaterstadt, dieses großartigen Unternehmens, jetzt die Hauptarbeit seines Lebens werden, die ihm freilich leider nur zur Hälfte zu vollenden vergönnt war. Aber auch die vier Bilder, die er noch selbst gemalt, genügen vollständig, um seinem Namen für immer in

der Geschichte der deutschen Kunst eine der ersten Stellen zu sichern, ja man kann sie unzweifelhaft das Bedeutendste nennen, was unsere Malerei im Bereich der vaterländischen Historie in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts geleistet.

Sämmtlichen Bildern gleich ist die wahrhaft monumentale Würde und Hoheit der Betrachtung, die Stärke der Charakteristik und die daraus fließende Ueberzeugungskraft; endlich jenes eigenthümlich schlichte und doch zugleich so wuchtige Wesen, was, dem deutschen Charakter vorzugsweise entsprechend, seine Werke in so hohem Grade national macht. All das ist um so höher anzuschlagen, als wir von Carl d. Gr. und seiner Zeit so auffallend wenig bestimmtes wissen, weder Costüme, noch Waffen, noch sonstige Zeugen der damaligen Lebensart genau kennen. Rethel mußte fast Alles aus den geringen Hülfsquellen schöpfen, die ihm Münzen, Miniaturen und Grabmäler, sowie die Beschreibungen der gleichzeitigen Schriftsteller boten. Nichtsdestoweniger hat er mit diesen dürftigen Mitteln es verstanden, jene so fernliegende glanzvolle Zeit in einer Weise lebendig und glaubwürdig vor uns wieder erstehen zu lassen, der die Malerei keiner modernen Schule etwas Ebenbürtiges an die Seite zu stellen hat.

Cornelius, dem Rethel seiner ganzen Art nach unter den Neueren am nächsten steht und den er auch außerordentlich hoch hielt, gibt uns wohl Mythen, aber keine reale Geschichte, er führt uns überall ins freie Reich der Phantasie, während Rethel nicht einmal, was hier doch nahe gelegen hätte, eine transcendentale Welt, allegorische Figuren u. dgl. einmischt, sondern sich ganz, wie Raphael in seiner Apostelgeschichte, an's historisch Gegebene hält. Aber im höchsten

Grade jene Divinationsgabe zeigt, die der ächte Historiker mit dem Dichter gemein hat.

Es theilt sich der sehr lange und verhältnißmäßig schmale Kaisersaal in zwei kleinere und sieben große Felder, welche die Wände einnehmen und von denen Rethel leider nur die erste Hälfte auszuführen beschieden war, während der Rest nach seinen Compositionen, aber nicht eben in seinem Geiste, sondern im Gegentheil ganz in der alten Düsseldorfer Art von Kehren ausgeführt wurde, so daß eine Disharmonie entsteht, die nur dadurch weniger unerträglich wird, daß man bei der Länge des Saals niemals Bilder von Beiden zumal überblicken kann.

Glücklicherweise sind die von Rethel noch selbst ausgeführten Gemälde auch die, welche die wichtigeren Momente darstellen. Er begann dieselben 1847 mit der Eröffnung des Grabes Karls des Großen durch Otto III. im Jahre 1000. Obwohl das Bild das kleinste, ist in mancher Beziehung diese Composition die gelungenste, jedenfalls aber die ergreifendste von Allem. Der im engen Grabgewölbe auf dem Thron sitzende Kaiser, die ganze Starrheit des Todes in der mumienhaft vertrockneten aber riesigen Gestalt ist von so überwältigender Macht, das Erhabene und phantastisch Gespensterhafte ist so wunderbar verschmolzen in dieser Figur, daß hier die höchste Poesie erreicht erscheint in solch unnahbarer Majestät des Todten, dessen versteinerte, durch die Umhüllung eines Tuchs nur zu ahnende Züge uns mit Furcht, Grauen und Ehrerbietung gleich sehr erfüllen. Diese Empfindungen sind mit hinreißend jugendlicher Liebenswürdigkeit gepaart in Otto ausgesprochen, der vor ihm auf die Kniee gesunken ist, als as volle Licht der Fackeln, welche die Begleiter hinter ihm

trugen, auf diese mächtige Gestalt fiel. Jene selber, gemeinere Naturen, empfinden nur Scheu und Grauen vor der Erscheinung, während sie bei Otto mit einer Art von begeisterter Verehrung gepaart sind, die ungemein versöhnend wirkt, da er sonst vor dieser furchtbaren Hoheit nicht zu bestehen vermöchte, sich allzu frech vorkommen müßte, den Frieden eines so ehrwürdigen Grabes gestört zu haben.

Auch hier ist neben der wunderbaren Composition wiederum jene Rethel vor allen andern Mitstrebenden auszeichnende dämonische Gewalt der Stimmung im höchsten Grad vorhanden. Sie wird durch das Einfallen des vollsten Lichts auf den Kaiser erzeugt, das in seiner großen Masse alle Schatten aufhebt und dadurch der Figur gleichzeitig das Körperlose, Geisterhafte, wie der ganzen Szene die merkwürdige Einheit gibt, da alle anderen Figuren dunkel abgehen und geblendet vom Anblick des Kaisers in diesem Moment erstarrt oder wie das ganze übrige von einer einzelnen Säule getragene Grabgewölbe ebenfalls in Dunkel gehüllt bleiben. Wie bei der Nemesis hat der Maler auch hier wieder das denkbar Wirksamste mit den einfachsten und schlichtesten Mitteln erreicht, etwas, was alle übrigen Darstellungen Carls von Veit selber, Kaulbach, Kreling u. A. m. weit hinter sich läßt. Denn darin besitzt Rethel eine unvergleichliche Kraft, alles zu einem einzigen mächtigen Eindruck zu konzentriren. Man sehe selbst nur die Hände des jungen Kaisers, die sich unwillkürlich falten, so hat man sofort die Empfindung, wie der Respekt ihm in jede Fingerspitze gefahren ist, hier wo alle Comödie, alles Gethue aufhören muß.

Es folgte das Jahr darauf der Sturz der Irmensäule 772, neben der wir Carl in ruhiger Sicherheit überlegener

Bildung, auf die Nichtigkeit des zu seinen Füßen liegenden übrigens vortrefflich erfundenen Idols hinweisend, stehen sehen, das zwei Krieger sich eben anschicken wegzuziehen. Er ist umgeben einerseits von seinen Kriegern und Bischöfen, andererseits von den über das Ruchlose der Verletzung ihres Heiligthums empörten und entsetzten, aber auch über die Machtlosigkeit des Götzen erstaunten und zu Zweifeln angeregten Sachsen, deren mannhaft halsstarriges Barbarenthum hier vortrefflich charakterisirt wird. Nach der Ausführung dieses Bildes siedelte er im Herbst 1848 nach Dresden über, wo er bei seinen Düsseldorfer Freunden Bendemann, Hübner ꝛc. sowohl als bei Schnorr, Rietschel u. A. die beste Aufnahme und trotz der bescheidenen Zurückhaltung, die ihm eigen, alle die hohe Achtung fand, die seinem Talent gebührte. Dort lernte ich ihn denn auch ein Jahr später kennen und traf ihn oft bei der Arbeit. Er hatte sich seine Compositionen, wie sie von der Photogr. Gesellschaft in Berlin und von Albert in München photographirt vorliegen, ebenso sorgfältig im Contour gezeichnet, als mit einigen Tönen in Tusch höchst einfach schattirt mit weiß aufgehöhten Lichtern, so daß er sie ohne viel Aenderungen, durchs Quadrat vergrößert, auf den Carton übertragen konnte. Diesen führte er dann wiederum überaus einfach in energischen Contouren und mit einer Schattirung von nur einer oder zwei Strichlagen, wie einen Dürer'schen Holzschnitt, aus. Aber auch der Carton war nur halb so groß, als die riesigen Bilder selber, für die er ihn dann auf der Pause noch einmal vergrößerte. Seiner streng stylisirenden Art entsprechend zeichnete er niemals nach dem Modell gleich aufs Bild, sondern fertigte sich nur alle tudien für die einzelnen Theile vorher, so für Kopf und

Hände jeder Figur ganz regelmäßig, entweder in Oel oder nur gezeichnet. Ebenso machte er auch Farbskizzen zu jeder Composition. Sein Formgefühl und seine Meisterschaft der Zeichnung waren so groß, daß diese Cartons trotz ihrer Einfachheit die imponirendste Wirkung machen, schon durch die großartige Entsagung, mit der er jeden naturalistischen Reiz verschmäht, jede Form auf ihren kürzesten und energischsten Ausdruck reduzirt und dadurch wahrhaft monumental wirkt.

Im Jahr 1849 vollendete er dann die Schlacht von Cordova 778. Wir sehen Karl hoch zu Rosse einsprengend in dem Augenblick, da er das auf einem von Ochsen gezogenen Streitwagen aufgepflanzte Hauptbanner der Sarazenen eben erreicht und herabgerissen hat. Hier ist eine stolze Siegesgewißheit und überwältigende Wucht in dem Kaiser entwickelt, welche die wirre Flucht, wie den ohnmächtigen Widerstand der Gegner vollkommen motivirt. Der Bau der einzelnen Gruppen in dem wilden Gewühl ist von bewunderungswürdiger Schönheit der Erfindung und besonders die Silhouette des Ganzen herrlich gelungen.

Das letzte der von ihm selber in Fresko ausgeführten Bilder war der Einzug in Pavia 774. Die Art, wie hier Carl zu Pferde, langsam ins Stadtthor einreitend, voll Ehrfurcht die eroberte eiserne Krone in der mit dem Mantel umschlungenen Hand trägt, ist ein Meisterstück von männlich stolzer Demuth. Hinter und vor ihm seine jubelnden Soldaten, zur Seite der gefangene König Desiderius nebst Gattin, ans Pferd eines Bischofs gefesselt. Hier ist die Zeichnung besonders meisterhaft, Rethel bewältigt alle Arten von Verkürzungen besser, als viele andere große Künstler, weil er sie besser fühlt. Die Malerei dieser Bilder gehört, obwohl Rethel

sie aufs bescheidenste, fast farblos und mit sehr schwachen Schatten ausführte, doch durch den überaus geistvollen und lebendigen Vortrag zu den interessantesten und originellsten, die ich kenne, wenn es ihm auch nicht mehr vergönnt war, sie retouchiren und damit einzelne durch das Auftrocknen der Farben unvermeidlich entstehende Mängel der Haltung beseitigen zu können. Die Wirkung ist gerade wegen der großartigen Einfachheit der angewandten Mittel um so schlagender. Freilich nur für den, welcher dergleichen zu schätzen weiß, nicht für eingebildete und unwissende Philister. Diese machten ihm denn auch das Arbeiten in Aachen zu einer wahren Qual. Da Jedermann freien Zutritt im Saal hatte, wo er arbeitete, so mußte der so feine und verletzliche Mann auch in seinem Verschlag all den rohen Unsinn, die frivolen Spöttereien, ja die schonungslosesten Schmähungen hören, mit welchen die Besucher über seine Werke herfielen, die ihren Anschauungen so gar nicht entsprachen. Man muß dergleichen selber erlebt haben, um es zu begreifen, wie ihm die Arbeit, die ihn hätte erheitern sollen, nach und nach zu einer unerträglichen Last, seine Stimmung immer düsterer ward, wie sich das in den nachfolgenden Briefen an seine Braut malt, die er während dieses letzten Bildes an sie schrieb, nachdem er hoffnungsfreudig nach Aachen gekommen.

Aachen, 1. Mai 1851.

— Meine Bilder auf dem Rathhaus sahen mich ernst und entschlossen an und schienen mich wieder in die alte Kunststimmung bringen zu wollen — das kann ich, glaube ich, mir schon gefallen lassen — denn eine bessere Ueberzeugung hat mir weder Berlin noch München beigebracht, — es sind meine tigen Kinder und von dem geringsten bin ich im Stande,

Rechenschaft zu geben — ich habe sie mit aller Sorgfalt gepflegt — doch — theilt noch eine gewaltigere Macht sich in die Entstehung dieser Kunstzeugen und diese sah in mir den Zweifler, als ich vortrat und rief mir ernst und fest zu: fahre fort, wie du begonnen. Und so sei es — ich fühle mich stark und fest, meine Aufgabe hier auf Erden so zu lösen, daß sie uns einst zu neuem Heile tüchtig werde.

Aachen, 11. Mai 1851.

— Auch in Bezug auf meine Kunst wirst Du von Einfluß sein, Dich sehe ich gleichsam als die sicherste Vermittlung in einem Zerwürfniß mit derselben seit mehreren Jahren erschien mir dieselbe nicht mehr als ein freudiger Beruf — vielmehr als eine ernste drückende Pflicht der Ehrentheil, den ich mir errang, statt zu befriedigen, erhöhte meine Unruhe und gab doch nichts für die Seele, für das Herz; auch die Unzufriedenheit eines stäten Strebens in derselben war mir nicht mehr ein Sporn, sondern ein Hemmschuh, das frühere Bild eines immerwährend fühlbaren Kunstlebens voller Schwung und Poesie war zerrissen und ich wußte endlich nichts mehr mit dem höheren Lohn meines Strebens anzufangen. Anders wird es gewiß jetzt und ferner werden, und fest überzeugt bin ich, an Deiner Seite, Du liebe Mitträgerin meines künftigen Schicksals, meine Kunst wieder liebend und anerkennend zu begrüßen und sie als das Wertheste, was ich besitze, Dir zuzuführen, Dir zu weihen.

17. Mai.

— täglich drückt mich die Arbeit von Morgens 7 Uhr mit Unterbrechung von 1½ Stunden Mittags bis Abends 7—½8 Uhr! rauh und unfreundlich ist sie in ihren Aeußerungen und der ganze fühlende und leidende Mensch muß zum Opfer

gebracht werden, — — dann die fortwährende Kälte in dem großen Raum ohne jeden erquickenden Sonnenstrahl — natürlich fühle ich mich bei diesem Leben nicht recht wohl und verlange, ach sehr, davon erlöst zu sein!

6. Juli 1851.

— ist es Schickung oder Zufall, daß außer dieser Pflichterfüllung meiner Kunst — der schweren — noch eine Masse von Nebensachen, die mir eigentlich fernliegen sollten, und nur durch die Combination der Verhältnisse herbeigeführt sind — hemmend und wirklich lästig endlich, mich nicht verlassen wollen — ach so ein freies unabhängiges Leben ist wie der blaue Himmel über uns — selten aber wirklich da.

3. August.

Ohne Hülfe meines getreuen Gehülfen Molitor wäre ich schwerlich mit meiner Arbeit so weit — die sichere Aussicht der Vollendung in diesem Monat ist da, wenn auch eine Retouche von ein paar Tagen nachfolgen soll — dieses mir so viele Sorgen und Kummer machende Kind meiner Kunstschöpfung scheint bei Andern mehr Liebe zu finden als bei mir.

Der Hauptgrund meines Unfriedens mit meiner Kunst, glaube ich, liegt in dem jahrelangen anhaltenden Wühlen und Schaffen im allerschwersten Kaliber der Kunst — das ist gewiß zu viel — der Fußboden, die Pferdebeine des kaiserlichen Gauls, das gestürzte Thor und die Gruppe links mit den Todten müssen noch gemalt werden, außerdem bin ich noch mit dem gefangenen Longobardenkönig beschäftigt — ein wichtiger Gegensatz zum Kaiser und ich glaube glücklich gewesen zu sein — der Kaiser ist recht zu einem nordisch deutschen siegenden Fürsten geworden, wogegen der andere als Südländer gelb und giftig in wilder Aufregung im Vorgefühl der letzte seines

Stammes, der letzte König der Longobarden und letzte Hauptstütze der Arianer (?) zu sein — sich entschieden absetzt — nicht minder wichtig ist sein Weib, welche, da man ihr Gesicht nicht sieht, natürlich ein Interesse in einer starken Gemüthsbewegung ihres Körpers suchen mußte — auch dieses ist mir gelungen — ich verkenne nicht, was mir Gutes hierin zu Theil wird, aber der Mensch ist in mir zu angegriffen, um den Erfolg recht zu genießen.

Aachen, August 1851, Rathhaus, Dienstag Nachmittag.

Ich bin heute halb feiernd und zwar durch allzu große Anstrengung von gestern — heute Morgen mußte ich noch an der vortägigen Arbeit erst nachhelfen — als schönen Lohn nach wirklich ernsten Mühen fand ich zu Hause Deinen Brief und beschloß gleich heut mir Zeit zu machen und weiter zu feiern und an Dich zu schreiben — gebe Gott, daß ich in 2 Monaten bei Dir bin — es ist dann vieles anders, manches Rauhe und Nothwendige ist geschehen und es zieht eine wärmere und innigere Stimmung bei mir ein — gestern klagte ich wieder sehr bei der betäubenden Arbeit und fühlte mich sehr schwach — es war ein wunderschöner Tag und der Gegensatz war zu schroff — es ist eine Tyrannin, die Freskomalerei, und läßt nicht ein freies, ganz nach Stimmung und Herzen sich richtendes Arbeiten zu — sie setzt eine glänzende Krone uns auf den Kopf, während an den strebenden Füßen sie Ketten mit ehernen Kugeln fesselt. Ganz froh und glücklich als Künstler werde ich wieder, wenn ich meine Oelpalette schwingen kann, mein Streben ist inniger und tiefer in der Kunst, als mir das Fresko geben kann. Mit welcher Freude werde ich in's Seebad eilen, darauf setzte ich großes Vertrauen, um mich wieder recht zu erholen.

Montag, 1. Sept.

Mit meiner Arbeit werde ich in dieser Woche vollständig fertig und ist mir die Eckgruppe — die mir unerwartete Arbeit machte, ganz nach Wunsch ausgefallen — es ist doch ein ganz anderes Wirken, wenn man für sich allein zu sorgen hat und nicht immer mit sorglichem Blicke nach der Arbeit des Gehülfen hinübersieht und die späte Nacharbeit für den Abend in seinem Machwerk erkennt. In der Sache selbst ist eine Hülfe auf diese Weise möglich, aber persönlich für den Schöpfer des Werkes ist sie eine Last mehr, das fühle ich jetzt so sehr und male ich jetzt die Beschließung meines Bildes so recht mit künstlerischer Ruhe und voller Sammlung — — —

Blankenberg, 12. Sept. 1851.

— — Seit dem besprochenen Dienstag bin ich im fremden Lande — denselben Tag nach einer nicht unangenehmen Reise erreichte ich das alte schöne Bruges. Alles nach gutem Gewissen war in Aachen wohl geordnet, so daß bei meiner Rückkehr ich nur meinen Koffer zu packen habe. — Dein mit Liebe bekränzter Sack nahm willig Alles auf, so ich ihm anvertraute, und von Verviers ihn zu mir nehmend, waren wir unzertrennlich. Den andern Morgen um halb 6 Uhr verließ ich mein Nachtquartier und unter schönem Wetter in einer einspännigen Mallpost erreichte ich noch vor 7 Uhr diesen heilsamen Ort, wo mir gleich als Hauptstaffage mein Bruder Otto entgegenlachte und prächtig aussah. Bald war ich beim Dr. Lette zu Hause — ein wohnlich nettes Zimmer nahm mich auf und alsbald überstiegen wir beide die vor der Thür liegende schützende Sanddüne und das Weltmeer in einem bedeutenden Theil lag vor mir und schmückte sich in seinen Rändern ununterbrochen mit 5- bis 6fachem weißschäumendem

Wellenschlag auf das Prächtigste aus — so weit man links und rechts nur sehen konnte — ein großes, tiefes Verlangen überkam mich, mich dort mit diesem Geiste näher bekannt zu machen und beschloß sogleich, noch heute ein Bad zu nehmen. Die Einrichtungen sind hier wie anderwärts, doch fielen mir zu meiner großen Verwunderung bei der Benutzung des Bades, namentlich der herannahenden Fluth, welche den ganzen Morgen bis gegen 12 Uhr in Anspruch nimmt, so seltsame Sachen vor, daß ich beschloß, mein Baden zu einer andern Zeit auszuführen und zwar Morgens und Abends — und was Otto mir sagte, bestätigte sich, und leer an Menschen bei prächtig sinkender Sonne stürzte ich mich in die Brandung, wo ich von der ersten großen Welle ganz überflossen, von der zweiten bald erreicht, auf das beste und kräftigste empfangen wurde — ach, das ist was Herrliches, das ist eine Naturkraft, die rein und unverfälscht aus den Händen des Schöpfers nur Heilung und Segen bringen kann. — Das erste Bad bekam mir sehr wohl, obgleich ich zu lange darin geblieben — dann machten wir beide, Otto und ich, längs dem Meer einen schönen Spaziergang — die Sonne gieng herrlich unter — die Fischer mit ihren festen Booten bedeckten zurückkehrend den ganzen Horizont der See und alsbald landend wurden in Körben von den Weibern die Resultate in Empfang genommen und noch in der Dämmerung auf dem Straßenpflaster vor den Häusern schön geordnet zum Verkauf ausgeboten, während die Fischer selbst in ihren höchst malerischen Kostüms von ihren Enkeln, Kindern oder Bräuten und jungen Frauen nach Hause begleitet wurden — bei ihren festen und starken Gestalten sah man ihnen doch eine gewisse Mündigkeit an und ich erfuhr später, daß es ein sehr anstrengendes Leben sei. Doch in der Nacht um 1 Uhr sind

sie alle wieder aufgebrochen und als ich früh Morgens auf der Düne stand, war in weiter Ferne das Meer mit ihren Segeln wieder bedeckt. Sonst passirt hier an diesem Fischerdorf weiter nichts, als daß in weiter Ferne ein großes Dampfschiff oder ein Dreimaster mit vollen Segeln wie ein graublauer Geist colossal, halb dem Himmel und halb der Erde angehörend, erscheint und wieder verschwindet.

Ueber den Fortgang meiner Kur und meines Lebens hier wirst Du von allem schriftlich erfahren, aber laß Dich nicht beunruhigen, wenn ich Dir sage, daß ich mich recht wieder erholen muß und ich die Anstrengungen des Sommers recht sehr fühle — möglichst lange diese Kur hier auszudehnen, scheint mir für mein Wohl entscheidend zu sein."

Es ist wohl nicht schwer, hier überall schon Spuren der beginnenden Krankheit zu finden, und der Ueberreizung, die ihm die Arbeit in Aachen zuzog.

Nach der Schlacht von Pavia wäre das Concil in Frankfurt an der Reihe gewesen, kam aber konfessioneller Bedenken wegen nicht zur Ausführung. Darum folgte jetzt die Taufe Wittekinds, unstreitig eine der schönsten Compositionen, durch die Gegenüberstellung des trotzigen schwer gebeugten Sachsenhäuptlings, der offenbar nur dem Schicksal weicht, und des strengen aber edlen Siegers Carl. Wiederum ist jene eminente Kraft großartiger Charakteristik entfaltet, die in den Rethel'schen Schöpfungen so direkt an Shakespeare erinnert. Denn wie bei diesem äußert sich dieselbe weniger im Porträtartigen, als vielmehr im Handeln und Thun, in der Bewegung und dem Ausdruck seiner Figuren. Man sieht nicht

nur das Walten des Geschicks, sondern auch, wie es sich aus den Charakteren der handelnden Personen mit voller Nothwendigkeit ergibt. Dieser Carl siegt überall, selbst im Tode, durch die überwältigende Größe seines Wesens. Dabei ist Niemand entfernter von leerem Pathos, vom „blos man so thun" als Rethel's Menschen. Hier ist überdieß die Anordnung des Ganzen von besonderer Originalität und Schönheit — so speziell des sächsischen Gefolges und Alboins. Diese Composition hat der Meister noch selber während des Winters von 1851—52 in Carton ausgeführt, von den nun folgenden gehören blos die allerdings sehr sorgfältig gezeichneten Entwürfe ihm.

Zunächst die Krönung Carls in Rom zu Weihnachten 800, wo besonders die ruhige Würde imponirt, mit der sich der knieend betende Carl nach dem von hinten herkommenden und ihm die Krone aufsetzenden Papst umsieht. Die Erbauung des Aachener Doms und die Erscheinung der päpstlichen Gesandten während desselben 804 zeigt uns Carl als Förderer der Kunst und Wissenschaft, umgeben von seinen Frauen, noch dazu selbst Hand anlegend mitten im Getümmel eines weiten Bauplatzes, wo schon das wohlbekannte Oktogon seines Münsters sich fertig erhebt. Er hat das Richtmaß in der Hand und sieht mit einer prächtig gegebenen Wendung des Kopfes nach den nahenden Cardinälen hin, als wollte er sagen, „nun, was wollen denn die schon wieder?" Das anmaßliche Aussehen der geistlichen Herren, die eine Porphyrsäule für den Bau als Geschenk des Papstes bringen, läßt uns im Voraus schon die künftigen Conflikte zwischen Papst und Kaiser ahnen. Es ist, als sähe man den Pandolfo im König Johann. Zu den rührendsten Bildern gehört denn

das, wo wir Carl die Kaiserwürde niederlegend und seinen Sohn Ludwig den Frommen zum Nachfolger ernennend sehen 813. Die Charakteristik des mächtigen und endlich des Lebens müden Greises ist hier ebenso großartig und erhaben, als die des auf sein Geheiß sich die Krone selber aufsetzenden frommen Ludwigs in seiner Demuth überaus fein. Durch die umgebenden Figuren werden wir aber auch hier wie überall so in die ganze Zeit hineingeführt, bei aller strengen Unterordnung unter die Hauptpersonen setzen sie doch das durch diese angeschlagene Thema so überraschend und mannichfaltig fort, als sie es befriedigend ausklingen lassen. So ist hier besonders der Schmerz seines Gefolges rührend ausgesprochen, nicht minder das steigende Machtbewußtsein der Geistlichkeit, sie geben uns zusammen ein so reiches und farbiges Bild der ganzen Handlung und ihrer Faktoren, daß man keine missen möchte, Rethel sich auch hier überall als der ebenso eigenthümliche wie gewaltige Gestaltendichter bewährt und es nur zu beklagen bleibt, daß sein tragisches Geschick ihm nicht vergönnte, sie auch an die Wand zu malen. Sie sind uns aber wenigstens in den Photographieen seiner trefflichen Zeichnungen zugänglich gemacht, wie noch einige andere Compositionen aus dem Leben des Kaisers, so jener Empfang der Gesandten des Harun al Raschid, dann Carl d. Gr. und die Aachner Heilquelle u. A. m.

Ich komme nun zur letzten Abtheilung seiner Arbeiten, die während der Ausführung dieses großen Auftrags entstunden. Sehr bedeutend in jedem Sinne sind sie es besonders auch dadurch, daß sie uns über seine inneren Erlebnisse, die allmählige Veränderung seines Seelenzustandes in den letzten Jahren genaueren Aufschluß geben, als die monumentalen

zehn Jahre früher entworfenen Aachener Compositionen. Zunächst finden wir den so berühmt gewordenen Todtentanz, der durch die Ereignisse des Jahres 1848, das in Düsseldorf während seiner Anwesenheit zum Barrikadenbau und Blutvergießen führte, in ihm hervorgerufen ward. Es zeigt sich in diesen erschütternden Zeichnungen bereits die düstere Ansicht, die er allmälig von Welt und Leben gewann. Unter den sechs Blättern des Cyklus ist besonders das ergreifend, wo der Tod hoch zu Roß über das herbstliche Feld weg der Stadt zureitet, die er heimsuchen will. Während sonst alle lebenden Wesen erschrocken vor ihm fliehen, krächzen nur die Raben ihm entgegen, der lustig, die Cigarre im Munde, über das Blachfeld zieht. Es ist das von einer wahrhaft entsetzlichen Kraft wilder schauerlicher Poesie. Nirgends mehr als hier zeigt der Künstler, wie er mit wenigen Strichen die erschütterndste Wirkung hervorzubringen versteht. Man glaubt, das dürre Laub rascheln, den Sturm, der über die Ebene wegfegt, heulen zu hören und Alles unter den Tritten des grinsenden Ungeheuers ersterben zu sehen, es schaut uns eine wahre Wollust der Vernichtung aus den herben Contouren entgegen. Noch fürchterlicher erscheint er als Führer auf der Barrikade, die Fahne in der Hand den Kugeln trotzend. Hier ist ein wilder trotziger Hohn in der Bewegung, welcher wahrhaft schauerlich wirkt. Der Gedanke, den Tod als Repräsentanten der Gleichheitsidee, Volksaufwiegler und Entfeßler aller wilden Leidenschaften darzustellen, an sich schon drastisch genug, wird in den übrigen Blättern dann mit einer plastischen Kraft durchgeführt, die eine fast blitzartige Wirkung in dem durch den badischen und Dresdener Aufstand ernüchterten Deutschland ausübte; das Werk fand die ungeheuerste Verbreitung

und verdiente sie, da es sich gar nicht gegen die Freiheit, sondern gegen jene berechnete Verhetzung der rohen Massen, die frechste Aufstachlung ihrer niedersten Instinkte richtete, die zu nichts als Zerstörung und Vernichtung führen kann. — Einer so feinen Natur wie Rethel mußte dergleichen wüstes Treiben ein Gräuel sein und so brauchte er denn gegen dieses Demagogenthum seine scharfen Waffen mit einer unerbittlichen Energie, die wirksamer als irgend etwas, was nur jemals von politischen Bildern vorgekommen ist, geradezu epochemachend wurde, wie sie seinem Bürgermuth zur höchsten Ehre gereichte. Wie wenig er deßhalb reaktionär war, sehen wir aus den beiden merkwürdigen Briefen, die er in Dresden während des Maiaufstandes schrieb.

Liebe Mutter!

Ich hoffe, daß diese Zeilen in gewöhnlicher Weise zu Dir gelangen und Euch alle über mich trotz der wilden Gegenwart vollkommen beruhigen werden. — Seit gestern Nachmittag 3 Uhr ist die hiesige Stadt in vollem Aufruhr — man verlangt vom König Anerkennung der Reichsverfassung — welches hartnäckig verweigert wird — dazu das Gerücht, daß preußische Truppen die Stadt besetzen würden — genug — unter Sturmgeläute von allen Glocken und starkem Schießen habe ich den gestrigen Nachmittag in meinem Atelier arbeitend zugebracht — ein trauriger Kontrast — rechts zum Fenster hinein die herrliche Frühlingspracht und den Gesang der Vögel und links das wildeste unheimlichste Getöse — die ganze Stadt ist mit Barikaden bedeckt — heute Morgen um 7 Uhr habe ich mich überzeugt, daß man noch zur Post kann und Briefe besorgt werden — in der Nacht, in der ich mauerfest, o Wunder, geschlafen habe, ist es wieder scharf hetze-

gangen und stark mit Kanonen geschossen worden — der König soll auf seine Bergveste Königstein geflohen sein und die rettenden Preußen sind bis jetzt ausgeblieben — das wenige Militär, 4000 Mann, sind dem Könige treu, fortwährend ziehen Freischärlertrupps in die Stadt und die Sache nimmt einen immer ernsteren Charakter an. Für mich habt Ihr nichts zu fürchten, meine Einsamkeit hier am Rande der Stadt, früher so unerträglich, ist mir jetzt unendlich werth und lieb und meine Neugier weicht stets einer vernünftigen Klugheit. — In diesem Augenblick höre ich eine starke Kanonade, welche von dem Stadttheil jenseits der Elbe herzurühren scheint, vielleicht sind die Preußen da. Nun liebe Mutter, lebe wohl, in 4 Wochen, so Gott will, sehen wir uns gesund und heiter wieder — mit meiner Arbeit gehts so ziemlich, ich werde wenigstens fertig — ein eigenes Geschick bei mir, daß bei allen diesen öffentlichen ernsten Ereignissen der Gegenwart, ich mit aller Gewalt gezwungen werde, meinen Geist, mein Wirken einer ganz andern Richtung zuzuwenden. Einen herzlichen Gruß an Emma.

Dein Sohn

Alfr. Rethel.

Dresden, Freitag Morgen, den 4. Mai 1849.

Gut, daß Otto nicht mehr hier ist.

Soeben erzählt mir mein Stiefelfuchs, daß der König auf seiner Flucht bei Pirna gefangen genommen ist. Wie sich die Sache gestalten wird, darüber nächstens mehr — das Galleriegebäude mit seinen Schätzen wird von beiden kämpfenden Parteien möglichst geschont. — Gott schütze die Stadt. —

Dienstag Morgen.

Liebe Mutter!

Vor ein paar Stunden hat sich die entsetzliche Katastrophe in hiesiger Stadt zu Gunsten des Militärs, also des Königs, entschieden — ein großes herrliches Werk zur Ehre Deutschlands ist unter der kaltblütig berechnenden Militärgewalt, unter dem Säbel gesunken! ich sah der Entstehung dieser Bewegung mit Mißtrauen zu und erwartete rothe Republik, Communismus mit allen seinen Konsequenzen — allein es war wahrhaftige allgemeine Volksbegeisterung im edelsten Sinn zur Herstellung eines großen edlen Deutschlands, eine Mission, die ihnen Gott in die Brust gelegt und nicht durch das radikale Geschwätz schlechter Zeitungen und Volksredner hervorgerufen worden — aus allen Ständen, mit geduldiger Ertragung der größten Strapatzen, kämpften sie auf den Barikaden — aus allen Gauen des Landes zog die kräftige Jugend wohlbewaffnet der bedrängten Stadt zu Hülfe — wie das prächtige Corps der Freiberger Studenten einzog, einer stattlicher und schöner wie der andere, da wurden mir die Augen naß — der Eindruck war zu siegend, denn eine edle gute Sache erhob diese Schaar! Wie es nun hier zugegangen hat, wird aus den Zeitungen Dir bekannt sein — fast ununterbrochen 3 Tage, mit geringen Stunden Unterbrechungen Nachts, währte der Kampf im Innern der Stadt — viele Opfer deutscher Brüder sanken, die prächtige Stadt soll fürchterlich aussehen — am Sonntag Morgen war eine starke Feuersbrunst, die Flamme schlug höher als die höchsten Kirchthürme, glückliche Windstille brachte nicht größeres Unglück über die Stadt. Jetzt, indem ich schreibe, brennt es wieder stark in derselben Richtung schon seit gestern Abend, wird

aber nun, da der Kampf vorbei ist, mit Ueberlegung gelöscht werden. Die Galerie soll sehr gelitten haben — ein unersetzlicher Verlust. Ueber das Detail werde ich mündlich Alles Nähere mittheilen — wenigstens 15,000 Menschen mit Betten und den nothwendigsten Kleidungsstücken entflohen, es war ein jämmerlicher Anblick — ich und ein Gärtner waren die Einzigen im großen leeren Hause — ich bin gar nicht während den 4 Tagen im Innern der Stadt gewesen, überhaupt war wohl kein Punkt derselben sicherer, als wo ich mich befand — ich erwartete im äußersten Fall die Ankunft und Unterbringung der Familien v. Schnorr und Plüddemann, selbst meine Arbeit suchte ich zu fördern, so gewohnt war mir zuletzt das ununterbrochene Feuern, Canoniren und Stürmen auf den Glocken — da ich zum Garten hinaus ins Freie konnte, so speiste ich in einer Wirthschaft vor den Thoren — meine Sachen waren gepackt und wanderten verschiedene Male in den Keller — jetzt werde ich wenigstens meinen Carton suchen zu vollenden und dann über Berlin, als der sicherste Weg, wieder zu Euch suchen zu gelangen und die übrigen nothwendigen Arbeiten alsdann in Düsseldorf oder in Aachen anzufertigen — es ist mir natürlich hier nicht mehr geheuer — Gott im Himmel weiß, was aus unserem schönen deutschen Vaterlande wird! einen tiefen unvergeßlichen Eindruck haben diese Trauer- und Schreckenstage auf mich gemacht so unnatürlich, so fürchterlich, wenn Brüder, Landsleute sich unter einander morden! Ich hoffe doch, daß Du meinen Brief vom Freitag erhalten haben wirst, wo ich Dir den Beginn des Aufruhrs schilderte und mein Verhalten dabei anzeigte? Jetzt an die Arbeit und dann zu Euch, wann komme ich zu einem ruhigen Bleiben und Wirken? Grüße

Dienstag Morgen.

Liebe Mutter!

Vor ein paar Stunden hat sich die entsetzliche Katastrophe in hiesiger Stadt zu Gunsten des Militärs, also des Königs, entschieden — ein großes herrliches Werk zur Ehre Deutschlands ist unter der kaltblütig berechnenden Militärgewalt, unter dem Säbel gesunken! ich sah der Entstehung dieser Bewegung mit Mißtrauen zu und erwartete rothe Republik, Communismus mit allen seinen Konsequenzen — allein es war wahrhaftige allgemeine Volksbegeisterung im edelsten Sinn zur Herstellung eines großen edlen Deutschlands, eine Mission, die ihnen Gott in die Brust gelegt und nicht durch das radikale Geschwätz schlechter Zeitungen und Volksredner hervorgerufen worden — aus allen Ständen, mit geduldiger Ertragung der größten Strapatzen, kämpften sie auf den Barikaden — aus allen Gauen des Landes zog die kräftige Jugend wohlbewaffnet der bedrängten Stadt zu Hülfe — wie das prächtige Corps der Freiberger Studenten einzog, einer stattlicher und schöner wie der andere, da wurden mir die Augen naß — der Eindruck war zu siegend, denn eine edle gute Sache erhob diese Schaar! Wie es nun hier zugegangen hat, wird aus den Zeitungen Dir bekannt sein — fast ununterbrochen 3 Tage, mit geringen Stunden Unterbrechungen Nachts, währte der Kampf im Innern der Stadt — viele Opfer deutscher Brüder sanken, die prächtige Stadt soll fürchterlich aussehen — am Sonntag Morgen war eine starke Feuersbrunst, die Flamme schlug höher als die höchsten Kirchthürme, glückliche Windstille brachte nicht größeres Unglück über die Stadt. Jetzt, indem ich schreibe, brennt es wieder stark in derselben Richtung schon seit gestern Abend, wird

aber nun, da der Kampf vorbei ist, mit Ueberlegung gelöscht werden. Die Galerie soll sehr gelitten haben — ein unersetzlicher Verlust. Ueber das Detail werde ich mündlich Alles Nähere mittheilen — wenigstens 15,000 Menschen mit Betten und den nothwendigsten Kleidungsstücken entflohen, es war ein jämmerlicher Anblick — ich und ein Gärtner waren die Einzigen im großen leeren Hause — ich bin gar nicht während den 4 Tagen im Innern der Stadt gewesen, überhaupt war wohl kein Punkt derselben sicherer, als wo ich mich befand — ich erwartete im äußersten Fall die Ankunft und Unterbringung der Familien v. Schnorr und Plüddemann, selbst meine Arbeit suchte ich zu fördern, so gewohnt war mir zuletzt das ununterbrochene Feuern, Canoniren und Stürmen auf den Glocken — da ich zum Garten hinaus ins Freie konnte, so speiste ich in einer Wirthschaft vor den Thoren — meine Sachen waren gepackt und wanderten verschiedene Male in den Keller — jetzt werde ich wenigstens meinen Carton suchen zu vollenden und dann über Berlin, als der sicherste Weg, wieder zu Euch suchen zu gelangen und die übrigen nothwendigen Arbeiten alsdann in Düsseldorf oder in Aachen anzufertigen — es ist mir natürlich hier nicht mehr geheuer — Gott im Himmel weiß, was aus unserem schönen deutschen Vaterlande wird! einen tiefen unvergeßlichen Eindruck haben diese Trauer- und Schreckenstage auf mich gemacht so unnatürlich, so fürchterlich, wenn Brüder, Landsleute sich unter einander morden! Ich hoffe doch, daß Du meinen Brief vom Freitag erhalten haben wirst, wo ich Dir den Beginn des Aufruhrs schilderte und mein Verhalten dabei anzeigte? Jetzt an die Arbeit und dann zu Euch, wann komme ich zu einem ruhigen Bleiben und Wirken? Grüße

Emma und theile Otto diese Zeilen mit, der ja in Aachen ist! Lebewohl. Gott erhalte Deine Gesundheit, wie er mich bisher bewahrt hat.

Dein Sohn

Alfr. Rethel.

Unstreitig haben diese Briefe ein großes Interesse für die Gegenwart, weil sie uns zeigen, wie selbst so unzweifelhaft konservative Naturen von der allgemeinen Strömung mit fortgerissen wurden oder doch in einen schweren inneren Widerstreit gerathen mußten bei einer Erhebung, die nichts anderes bezweckte, als was heute glänzend erreicht ist. — Aber auch welches Licht werfen sie auf Rethels Empfindungsweise selber, wenn er so ganz Künstler ist, daß er selbst beim Donner der Kanonen fortzuarbeiten vermag! Daß dergleichen fürchterliche Dinge mitzuerleben einen tieferen Eindruck auf ihn machen mußte, als er gegen seine Mutter aussprechen mochte, ist selbstverständlich. Einmal auf dieses düstere Todtentanz-Thema gerathen, ließ es ihm daher jetzt keine Ruhe mehr, und es entstanden noch zwei solcher Szenen. Zunächst die schauerlichste von allen, durch das Erscheinen der Cholera während des Carnevals 1831 in Paris bei ihm angeregt. — Wir sehen einen weiten Tanzsaal, aus dessen Pforten eben die letzten Gäste sich stürzen, alle Bänke verlassen bis auf eine einzige Tänzerin, welche auf den hintersten Platz genommen. Es ist die furchtbare Asiatin selber mit der Geißel in der Hand und einem Gesicht, wie es nur ein Teufel oder ein Genie erfinden konnte. Sie wartet auf Tänzer, ein Paar, die vielleicht gewagt, trotz ihr anzutreten, liegen als ihre er bereits am Boden des Saales, die lächelnden Larven

gelüftet und das Todesröcheln darunter zeigend. Sonst alles leer, selbst die Musikanten, die eben noch aufgespielt, stürzen weg, als sie sehen, welcher Mitspieler sich ihnen plötzlich zugesellt. Denn in der Mitte ganz vorne steht der Tod im Domino und fiedelt lustig auf zwei Knochen seine entsetzlichen Tänze. Man kann das Blatt nicht ansehen, ohne daß es einem kalt über den Rücken läuft, so furchtbar ist der wilde Humor, der sich darin ausspricht und es zu einem Meisterstück ersten Ranges macht.

Gleichsam als Gegensatz componirte er dann sein letztes Bild dieser Art, einen uralten ehrwürdigen Thürmer, der endlich in seinem Lehnsessel im Glockenhaus sanft eingeschlafen. Der Tod, offenbar schon lange sein guter Freund, läutet ihm das Sterbglöcklein, mit einem Ausdruck voll milder Freundlichkeit, der ebenso versöhnend wirkt, als sein Auftreten im Ballsaal schauerlich.

„Jetzt habe ich wohl mit dieser Todtentanzpoesie abgeschlossen", sagte er mir mit seinem ernsthaften Ton, als ich ihn eines Tages eben dies Blatt auf Holz zeichnend traf. Und wirklich war die Versenkung in dergleichen düstere Bilder in anscheinend unlösbarem Widerspruch mit seiner augenblicklichen Situation. War er doch eben glücklicher Bräutigam eines der liebenswürdigsten und schönsten Mädchen in Dresden geworden, der Tochter des Malers Grahl und Enkelin des reichen Bankiers Oppenheim, der damals das erste Haus in Dresden machte. Selten oder nie habe ich ein Paar gesehen, das so sehr zum Glück bestimmt und desselben so würdig schien! — Es entstunden denn jetzt neben der Arbeit an den Cartons auch noch einige schöne Compositionen, so die Beerdigung Frauenlobs, ein Cyclus aus dem Leben Alfreds des Großen,

Illustrationen zu Luthers Lied: „Ein' feste Burg ist unser Gott"; das gelungenste darunter sind die drei Stände, Meisterstücke nerviger Charakteristik. Im Ganzen zeigt sich aber doch ein gewisser Nachlaß der eigentlich bildenden Kraft, es fehlt der frische Schönheitssinn, die Fülle der Frankfurter Periode. Dieß tritt besonders bei einem durch die Genesung seiner nachmaligen Frau hervorgerufenen allegorischen Blatte hervor, wo wir diese selber im Stuhl am Fenster sitzen sehen, hinter ihr die Frömmigkeit, sie haltend und die um sie bemühte Sorge, vor ihr die Medizin, welche das Wohlsein herbeiführt, während das Fieber von dannen weicht. Alle diese Frauengestalten sind mit Namen bezeichnet nach Art der Altdeutschen, denen er überhaupt von Jahr zu Jahr ähnlicher ward, obwohl seine Formengebung meist größer und freier bleibt. Sehr reizend ist noch ein Kalender mit Bildern auf jeden Monat, den er in dieser Zeit für seine Braut zeichnete, hier ist sogar noch heiterer Humor.

Ein anderes Blatt bezieht sich dann auf den Jahreswechsel von 1851 auf 52. Das neue Jahr, ein rüstiger frischer Bursche, das Füllhorn des Friedens auf dem Rücken, alle Taschen voll mit schönen Sachen, will eben den Eisenbahnzug der Zeit besteigen, aus dem die Menschheit dicht gedrängt ihm hoffnungsvoll entgegenwinkt. Der Moment als Condukteur macht ihm ehrerbietig grüßend die Thüre auf. Nebenan aus dem Wagen steigt ein altes Weib aus, das alte Jahr, beladen mit der Geschichte, hinter ihr der Schaffner, der ihr noch ein Bündel Gepäck, die Erfahrung, nachwirft, das sie wohl gerne zurückgelassen hätte. Vorne sitzt Saturn als Lokomotivführer, neben ihm höhnisch grinsend der Tod als Bremser. Hat die Gestaltungskraft hier selbst noch mehr

als beim vorigen nachgelassen, ist der Strich unsicher und suchend, so findet man dafür in der Composition denselben dämonischen Humor wie bei den Todtentänzen ausgesprochen, und dabei ein so geistvolles Erfassen des Gegenstandes, wie es eben nur dem Genie möglich.

Dazwischen kamen aber wieder heitere Zeiten, wie sie seiner Lage entsprachen. Es war schon immer eine seiner hervorstechendsten ächt künstlerischen Eigenheiten gewesen, daß es ihn drängte, alles Geschehene, komische wie ernsthafte Situationen, gleich aufzuzeichnen und in Bilder zu verwandeln. Saß er daher Abends am Theetisch, so beschäftigte er sich fast immer damit, Erlebtes zu gestalten, aber gewöhnlich ganz in's Großartige und Phantastische umgebildet. So hatten einst die beiden kleinen Schwestern seiner Frau ihre Puppen auf einander liegen lassen, so daß die Gewänder hübsche Falten gaben. Sofort zeichnete er die beiden Puppen, so daß sie wie über einander gestürzte Frauenleichen in irgend einer erstürmten Stadt liegend aussahen, gewaltig tragisch wirkend, aber auch die Tendenz seines Geistes zeigend. Ebenso kam er eines Tages beim Nachhausegehen unter die dem Schulhaus entströmende, sich balgende Jugend. Daraus ward ihm alsbald eine wilde Teutonenschlacht, und so spiegelt sich überall der Zug seines Alles in's Tragische treibenden, mit finstern Ahnungen erfüllten Geistes.

Sie sollten sich nur zu bald erwahren. Im September 1852 von Rom zurückkehrend, brachte ich noch einige Wochen in Florenz zu und stieß dort eines Abends auf den mit seiner jungen Frau promenirenden Rethel, der eben angekommen war. Die Freude, liebe Freunde zu treffen, ist im fremden Lande immer groß, wie viel mehr mußte sie es bei mir sein,

der ich von dem schönen Paar nichts mehr gehört hatte, dessen Verlobung ich in Dresden noch kurze Zeit vor meiner Abreise nach Italien hatte feiern helfen. In der Ueberraschung übersah ich erst, daß beide Gatten auffallend angegriffen aussahen, ja der ohnehin immer sehr ruhige Rethel jetzt noch in sich gekehrter, ja oft total abwesend erschien. Ich sollte nicht lange über die Ursache im Unklaren bleiben, denn wie man natürlich beim Wiedersehen da wieder anknüpft, wo man sich ehedem verlassen, so erzählten wir uns zunächst unsere seitherigen Erlebnisse. Die Ihrigen stunden in einem unerwarteten Contrast zu dem, was sich vor anderthalb Jahren bei jener glänzenden Verlobung erwarten ließ. Rethel war nach derselben voll Glückeshoffnungen nach Aachen abgereist, um seine Arbeiten dort weiterzuführen. Ungeduldig hatte er sich bei der ohnehin so anstrengenden Freskomalerei zu viel zugemuthet und sich erschöpft, wie wir aus seinen Briefen gesehen. Dazu kam beständig Verdruß der schlimmsten Art, durch die stupiden Einwendungen, die der anmaßliche Philisterchor seiner Vaterstadt ihm über seine Fresken machte, deren Vortrefflichkeit sie weit entfernt waren einzusehen, die sie vielmehr, gewöhnt an die süßlich bunte Malerei der damaligen Düsseldorfer für total verunglückt hielten und ihn beständig drängten, doch von seinem Wege abzulassen. So lange die Welt steht, hat es nichts Tragischeres gegeben, als den Kampf genialer Naturen gegen den Unverstand, in dem die Dummheit nur zu oft Siegerin bleibt. So war es auch hier, ich erinnere mich noch der tiefen Erbitterung, mit der mir der unglückliche Mann von diesen unwürdigen Chicanen anscheinend gelassen sprach, als er gerade eine lichte Stunde hatte. Im höchsten Grade überreizt, verließ er im Herbste Aachen und brauchte unglücklicher Weise

auf den Rath eines Arztes hin zu seiner Erholung jene Seebäder in Blankenberghe. Diese erhitzten ihn noch mehr, statt sein aufgeregtes Nervensystem zu beruhigen. So kam er anscheinend heiter und glücklich nach Dresden, um seine Vermählung im Spätherbst zu feiern. Unmittelbar nach derselben ward seine junge Frau vom Typhus befallen und lag Monatelang zwischen Leben und Tod. Man kann sich den Zustand des armen Rethel dabei denken, der an diesem selten liebenswürdigen Wesen mit der tiefen Leidenschaft hieng, der diese eher excentrische als leichtblütige Natur fähig war, an der es nichts Kleines und Gewöhnliches gab. So lange die Krankheit dauerte, blieben all seine Seelenkräfte auf's höchste angespannt, als die Jugend aber endlich den Sieg bei ihr davontrug und die fürchterliche Angst vorbei, das theure Leben gerettet war, trat bei ihm eine so vollständige Abspannung ein, daß er stundenlang das Bewußtsein nahezu verlor, einer so vollständigen Willenlosigkeit verfiel, daß sie natürlich bald die schwersten Besorgnisse hervorrufen mußte. Dieser Zustand der Apathie, untermischt mit kürzeren oder längeren bewußten Pausen, hatte sich den Sommer durch fortgeschleppt, bis man in der Hoffnung, denselben durch angenehme Eindrücke zu heben, beschloß, das junge Ehepaar den Winter in Rom zubringen zu lassen.

Wie bedenklich mir das nun auch erscheinen mußte, wenn ich sah, wie es sich oft mitten in der traulichsten Unterhaltung plötzlich wie ein unsichtbarer Vorhang vor sein Bewußtsein schob, ihm das Wort im Munde stecken blieb und er vollkommen stumpf und bewußtlos in's Leere starrte, aber selbst in guten Stunden von seiner Frau zu Allem getrieben werden mußte, so schöpfte ich doch Hoffnung, daß sich das

ändern werde, weil sowohl er, der bisweilen vollkommen ruhig und objektiv mit mir über seinen Zustand sprach, als sie mich versicherten, daß es viel schlimmer gewesen sei und sich bereits wieder sehr gebessert habe. So blieb mir denn nichts übrig, als dem liebenswürdigen Paar alle die kleinen Dienste zu leisten, die ein Freund in solchen Fällen zu besorgen vermag, bis sie nach einigen Tagen zwischen Hoffnung und Furcht schwankend nach Rom aufbrachen. Dort schienen sich Anfangs die gehegten Hoffnungen realisiren zu wollen, er fieng sogar wieder zu arbeiten an und machte eine Farbskizze für die Dekoration des Kaisersaals und eine ebensolche für die zu malende Taufe Wittekinds.

Es ist mir das fast unbegreiflich, wenn ich an den Geisteszustand denke, in welchem ich ihn bereits in Florenz traf; jedenfalls ist es ein sehr merkwürdiger Beweis, um wie viel länger die Kraft der Phantasie und der Vorstellung bei ihm der Krankheit widerstand, als die des Willens.

Ich aber gieng bald darauf zurück nach Deutschland, um mich ebenfalls zu verheirathen und kam nach der Hochzeit mit meiner jungen Frau nach Venedig, um dort ein Jahr zuzubringen. An einem stürmischen Apriltag den Markusplatz besuchend stoße ich dort wieder auf das Rethel'sche Ehepaar in Begleitung des mir ebenfalls wohlbekannten Schwiegervaters. Er hatte sie in Rom abholen müssen, da die Krankheit des armen Alfred nicht nur nicht ab-, sondern so zugenommen hatte, daß man sich über ihren Charakter — Gehirnerweichung — keiner Täuschung mehr hinzugeben vermochte. Obwohl fast immer gänzlich geistesabwesend und wild phantasirend oder stumpfsinnig brütend, die feinen Züge gänzlich erschlafft, erkannte er mich doch noch und streckte mir matt

lächelnd und meinen Namen nennend die Hand entgegen. Es war einer der erſchütterndſten Anblicke, die ich je gehabt, dies edle Menſchenbild ſo zerſtört zu finden und mit ihm das Glück eines zweiten Weſens, deſſen Jugend, Schönheit und Liebenswürdigkeit einſt an ſeiner Seite beiden unendliche Seligkeit ſo ſicher zu verbürgen geſchienen hatte. Jetzt mußte er ſogar ſchon ihres Kindes halber von dieſer Frau getrennt werden und hat in Düſſeldorf, bei ſeiner Familie lebend, noch ſechs lange Jahre ſein unſeliges Daſein fortgeführt. Bewußtlos, aber ſanft und harmlos wie ein Kind iſt er bei Wind und Wetter den ganzen Tag herumgeſchweift, Niemand ſehend, von Niemand beachtet, ein lebendig begrabener Mann, bis der Tod ſich endlich deſſen erinnerte, der ſich durch ſeine Verherrlichung unſterblich gemacht, und ihn erlöſte.

XIV.

Arnold Böcklin.

Es war im Winter 1857, als uns eines Tages im Münchener Kunſtverein ein Bild überraſchte, das in ſeiner ganzen Art völlig neu erſchien, von einer ungewöhnlichen Naturauffaſſung ſowohl als von einer ganz ſelbſtändigen Technik Zeugniß ablegte. Man ſah auf demſelben nichts als einen Flußrand, der ſich in einen Wald von faſt in natürlicher Größe gemaltem Schilf verlor, durch deſſen fahlgrüne Maſſen ſich einige Sonnenblitze auf den ſumpfigen Boden ſtahlen. Dieſelben waren aber mit ſolch täuſchender Wahrheit gemalt, daß die Meiſten ſich erſt umſahen, durch welche Spalte denn jetzt eigentlich die Sonne hereinfalle. Es war ein packendes Naturleben in der unendlichen Einſamkeit dieſer Szene, daß man das leiſe Flüſtern des durch den Windeshauch bewegten Geröhrichts, ja das Summen der Fliegen zu hören glaubte, wie man zuerſt den Sonnenſtrahl für Wirklichkeit genommen. — Gewöhnlich erſt ſpäter bemerkte man dann auf einmal im Schatten des vom Schilf gebildeten Helldunkels gelagert ganz in ſich verſunken die rieſige Geſtalt des großen Pan und fuhr beinahe erſchrocken zurück, wie es die Alten von denen erzählen, die dem Gotte begegnet.

Niemand vermochte sich der tief poetischen Macht dieses merkwürdigen Bildes zu entziehen, das so nur einem genialen Künstler gelingen konnte, und doch kannte kein Mensch den Namen Arnold Böcklin, der darunter stand.

In Künstlerkreisen hörte man bald, daß der Träger desselben, ein junger Schweizer, erst kürzlich mit einer wunderschönen Frau hergekommen und, nachdem er dieses Bild noch nicht einmal vollendet, zugleich mit zweien seiner Kinder vom Typhus befallen, jetzt völlig mittellos hier liege.

Der große Pan rettete ihn aber bald aus dieser Noth durch die Freunde, die er ihm erwarb, bis zuletzt auch König Ludwig I. eine tiefe Sympathie für den um die verlorene Syrinx Klagenden fühlte und ihn der Pinakothek einverleibte. Des Künstlers eigene kräftige Natur überwand auch das tückische Fieber, aber eines der Kinder erlag ihm, was den Vater so ergriff, daß er noch Monate lang verdüstert und ganz menschenscheu herumgieng. Uebrigens wurde Böcklin von der Zeit an ein hochgeschätztes Mitglied der Münchener Künstlerschaft. Mit Erstaunen hörte man, daß er — trotz der außerordentlichen Wahrheit mancher seiner Details, wie jener mit so ungewöhnlicher Feinheit wiedergegebenen Sonnenblitze — nie unmittelbar nach der Natur male, dieselbe vielmehr nur, wie seiner Zeit Claude, bei Spaziergängen studire. Es ließ das auf ein außerordentliches malerisches Gedächtniß schließen. Die Freunde aber, die ihm bald näher traten, so Piloty und Ramberg — L. Thiersch und Paul Heyse kannte er schon von Rom her — wurden nicht müde, die Feinheit seines Urtheils, den Scharfsinn zu preisen, der sich in seinen Kunstansichten ausspreche, für die er eine leidenschaftliche Propaganda zu machen pflegte.

Man kann alle Künstler in zwei Classen scheiden: die, welche wie Rafael, Correggio, Tizian in einer beständigen Metamorphose begriffen sind, ewig streben, bei denen nichts feststeht, und jene, welche wie Paul Veronese oder die meisten Holländer fertig auf die Welt zu kommen scheinen, um sich dann immer gleich zu bleiben, bei denen der Handwerker stärker ist als der Poet. — Böcklin gehört den ersteren an; obwol in Rom zum unbedingten Verehrer der klassischen Kunst wie Natur geworden, stellt er sich doch bei jedem neuen Bild immer zugleich auch ein neues technisches — nicht nur ästhetisches — Problem, und scheint darum immer wieder ein Anderer, obwol man seine Bilder wie seine malerische Handschrift leicht unter allen übrigen herausfindet. Dadurch täuscht er aber auch die Erwartung regelmäßig, und zwar oft recht unangenehm. Seinen Stoffkreis bildete damals meistens eine Verbindung von südlicher Natur mit bedeutsamer, meist mythologischer Staffage, so daß je nach den Umständen bald der figürliche, bald der landschaftliche Theil überwog, beide aber immer ganz untrennbar organisch verbunden und mit gleichem Talent, wie absoluter Eigenthümlichkeit gemacht waren. Nur in einem seiner frühesten mir bekannten Werke sieht man noch eine Anlehnung an Poussin, sonst war nie mehr irgend welche andere bei ihm zu entdecken, als solche an die klassische Kunst überhaupt, deren strenge Stylformen er aber meist durch einen ganz eigenartigen Realismus neu belebt. —

Jenes Bild, seinem ersten römischen Aufenthalt angehörig, zeigt uns eine bezaubernde Waldscene inmitten einer Schlucht, durch die eine Quelle herabrinnt, Alles von tiefem goldenem Abenddunkel eingehüllt, während sich durch die

Baummassen die letzten Strahlen der Sonne stehlen, und am kühlen Quell eine sinnende Nymphe sitzt. Das Gemälde, jetzt in der Schack'schen Galerie, war so vortrefflich in Form und Farbe, daß ich dem Maler lange nicht verzeihen konnte, nie mehr auf diesen so schön gebahnten Weg zurückgekehrt zu sein, sondern daß er mit geistreicher Hartnäckigkeit jedesmal wieder einen neuen, oft sehr dornigen einschlug. Ich übersah darob die außerordentliche Vielseitigkeit dieses Talents, — wie er denn dermalen in Deutschland der einzige Künstler ist, der gleich den alten Meistern alle Fächer mit hohem Talent cultivirt, während sonst unsere Malerei gleich der Wissenschaft sich in lauter kleine und enge Specialitäten aufzulösen droht; — es entging mir aber auch lange bei seinem Experimentiren, daß er dabei ganz naiv und immer er selber blieb, daß es eben der grenzenlose Reichthum seiner Phantasie war, der ihn sich in Allem versuchen ließ, weshalb er denn auch beim Tollsten nie gesucht und noch viel weniger tendenziös erschien.

Er war eben in Allem und Jedem ein wunderlicher Heiliger, wie sich bei näherer Bekanntschaft bald ergab, oft barok und immer genial, dabei eine ganz dämonische Natur. Obwol im höchsten Grad zum Grübeln und Theoretisiren geneigt, doch dem Leben gegenüber, in allen weltlichen Dingen, naiv wie ein Kind, arglos wie ein solches gegen völlig Fremde, und dann wieder gegen seine besten und aufopferndsten Freunde mißtrauisch, heute voll des köstlichsten Humors, morgen düster und unzugänglich, unberechenbar in Allem und Jedem. Dabei leidenschaftlicher Anbeter der alten Kunst, — selbst aber ein ganz moderner, in seiner Empfindungsweise wie in seinen Werken dem wirklichen Leben gänzlich abgewendeter Romantiker und

humoristischer Stimmungsmaler. Wie er das Alles geworden, mag sein Lebenslauf erklären oder doch belegen, welchen ich hier nach den gelegentlichen Mittheilungen wiedergebe, die er seinen Freunden gemacht.

A. Böcklin ist als der Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns zu Basel im Jahre 1827 geboren, empfing eine gute Erziehung und besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt mit Auszeichnung. Er erwarb sich dort jene gründliche Vertrautheit mit den noch heute leidenschaftlich verehrten klassischen Autoren, die so sehr auf seine ganze Richtung und Anschauung einwirkten. In ihrem ganzen bis zum Exceß realistisch nüchternen, auf Erwerb und Besitz, auf Fabrikation mehr als auf Production gerichteten, pietistisch angehauchten Leben und Treiben bildet diese Vaterstadt gewiß den größten Gegensatz zur Romantik, den man sich überhaupt denken kann. Nur in der herrlichen Natur, welche sie umgibt, wie in ihrer alterthümlichen, malerischen, erinnerungsreichen Gestalt selber, dann in ihren eigensinnig festgehaltenen Sitten und Traditionen sind Anknüpfungspunkte für ein tieferes Gemüthsleben gegeben, das sich dann, verhöhnt, unterdrückt und abgestoßen von allen Seiten, im Geheimen nur um so hartnäckiger einzunisten pflegt, bei gewöhnlichen Naturen in Pietismus auswächst, phantasievolle aber bald in den tiefsten Widerspruch mit ihrer ganzen Umgebung bringt, den sie nur durch Humor auflösen können, wo sie dann nicht selten excentrisch und barok werden.

Die früh sich entwickelnde Liebe des Knaben zur Kunst war um so natürlicher, als sie ein Erbgut der Familie scheint. Schon die Tante war eine ausgezeichnete Malerin, und seine Brüder ebenfalls künstlerisch sehr begabt. Nichtsdestoweniger

fand diese Neigung beim Vater nicht die eifrigste Förderung, da jedem echten Schweizer ein Künstler, wenigstens damals, durchaus als ein Mensch galt, der nichts Rechtes kann und nur Thörichtes will. Die Baseler, ohnehin die prosaischsten unter den Schweizern, entnahmen überdies ihre Begriffe von einem Maler zwei hochbegabten, aber unter dem Druck der Umgebung in Unordnung aller Art verkommenen Mitbürgern: Disteli und Heß, sie erschienen ihnen — sogar mit Recht — als die eigentlichen Normalgenies, während sie seither sich mit den modernen Realisten viel besser zu verstehen gelernt haben. Wahrscheinlich durch Heß, einen Schüler von Cornelius, empfing unser Böcklin Allem nach Eindrücke, sog vielleicht auch die Tendenz zum Baroken und Ungewöhnlichen ein. Wie dem auch sei, so ist um so sicherer bei ihm der Einfluß der herrlichen Werke Holbeins in Basel nachzuweisen, sowol der Passionsbilder als ganz besonders des wilden Humors im Todtentanz. Obwol der Vater mit der Zeit den größten Theil seines Vermögens verlor und sein eigenes Geschäft aufzugeben und einer fremden Fabrik vorzustehen genöthigt war, entschloß er sich doch immerhin, den Sohn zum Besuche einer Akademie auszurüsten, und die Familie hat ihm auch später viele Opfer gebracht.

Zunächst wanderte der junge Mann 1846 nach Düsseldorf, um sich weiter auszubilden, und widmete sich dort erst ausschließlich der Landschaft unter Leitung von Schirmer, dessen Schule man auch jetzt noch in manchen äußerlichen Dingen wahrnehmen kann. Vor Allem in der breiten Behandlung, die freilich bei ihm zum feinen Stylgefühl wird, das dem Lehrer im Grunde abgeht. Hier allein war es, wo Böcklin zahlreiche und höchst sorgfältige Detailstudien nach

der Natur malte. Auch Hildebrand's Schüler soll er später eine Zeit lang gewesen sein, ohne daß irgend etwas davon wahrzunehmen wäre. Denn war Düsseldorf bekanntlich vor achtundvierzig auch höchst romantisch, aber vorherrschend süßlich sentimental, so ist davon in Böcklin's durchweg männlicher Natur, die vielmehr zum gesunden, in tausend Farben schillernden und spielenden Humor neigt, keine Spur zu finden. Er kehrte vielmehr diesem schwächlichen Treiben bald entschlossen den Rücken und wandte sich auf des ihn sehr hoch schätzenden Schirmer's Rath der blühenden Brutstätte des Realismus, Brüssel, und zugleich der Figurenmalerei zu. — Dort studirte er aber mit richtigem Instinkte statt Wappers oder Leys in der Galerie, wie er sich denn auch durch den Verkauf seiner Copien die Mittel verschaffte, ein halbes Jahr später in angeborener Ruhelosigkeit Brüssel mit Paris zu vertauschen. Er kömmt gerade zur 48er Revolution an und wohnt dort wie später in dem Juniaufruhr den fürchterlichsten Scenen als Augenzeuge bei, sieht Menschen von der Soldateska an die Wand stellen und erschießen, aus keinem anderen Grunde, als weil sie über die Straße gegangen waren, um sich Nahrung zu verschaffen. Das machte einen unauslöschlichen Eindruck auf sein jugendliches Gemüth, und dem haben wir wol jenes Element des Schauerlichen, von Mord und Gewaltthat, von grellen Dissonanzen aller Art im Stoff wie in der Form zu danken, das bei ihm ab und zu mit einer gewissen Wildheit auftaucht.

In dieser Zeit ewiger politischer Unruhe konnte er sich natürlich in Paris selbst mit den äußersten Entbehrungen nicht halten und kehrte deshalb, wol gefördert als Künstler und bereichert durch die gewaltigsten tiefgehendsten Erlebnisse,

aber auch mit Abscheu vor der Menschheit erfüllt, nach Basel zurück, um dort zunächst seiner Militärpflicht zu genügen. Da er sich keiner sonderlich günstigen Aufnahme zu erfreuen hat, finden wir ihn bald mit wenig Geld in der Tasche auf dem Weg nach Rom, wo er im März 1850 ankommt, und um nur leben zu können, für die Kunsthändler im Corso Bebuten malt, — Arbeiten, bei denen er sich wenigstens eine große Gewandtheit des Pinsels erwarb. Ueber seine Armuth tröstete ihn aber die Bekanntschaft mit so viel talentvollen und strebsamen jungen Männern, meist in ähnlicher Lage, und besonders enge schließt er sich an den früh verstorbenen Franz Dreber an, der vielen Einfluß auf ihn gewinnt, etwas später dann an Feuerbach, der ihn ebenfalls beeinflußt, wie umgekehrt beide vielfach von ihm Anregung empfingen. Auch lernte er nach und nach Wittig, Kaupert, Gunkel, Paul Heyse kennen, und wandelt vor Allem mit Entzücken auf dem klassischen Boden der Kunst. Zunächst zog er mit Dreber und Thiersch nach Olevano, wohin bald auch Flamm und Oswald Achenbach aus Düsseldorf nachkamen. Aber während diese fleißig die prächtigsten Studien fertigen, schweift unser Böcklin unaufhörlich in der Gegend umher, um zu schauen, ohne je direct nach der Natur zu arbeiten. Am Ende malt er auf seinem Zimmer ein ganz selbst componirtes, nur den allgemeinen Charakter der Gegend, diesen aber höchst prägnant, ja grandios wiedergebendes Bild, das alle seine Genossen entzückt; bei einem anderen, das er halbfertig liegen lassen, kann man noch heute in der Wohnung Heyse's, der es gerettet, die Großartigkeit der Naturauffassung des Künstlers bewundern. War so der Ruf seines Talentes bei den Freunden bald fest begründet, so fehlte doch noch viel, daß er unter das

Publikum gedrungen wäre, mit welch' letzterem Böcklin sich überhaupt niemals zu stellen wußte, ja an welches er als ächter Artist nie auch nur dachte. Hätte er doch anmaßliche Käufer lieber die Treppe hinabgeworfen, als becomplimentirt, oder gar sich zu jenen kleinen und gemeinen Kunstgriffen erniedrigt, mit denen man in Rom die Goldfische einzufangen pflegt und die der alte Koch schon in seiner „Rumford'schen Suppe" mehr ergötzlich als erbaulich zu schildern wußte. Es geht ihm daher wie gewöhnlich sehr schlecht, was übrigens die innere Heiterkeit seines Geistes immer nur sehr vorübergehend zu trüben, seiner Productivität niemals das Geringste anzuhaben vermochte.

Im Gegentheil heirathete er 1853 Angelina Pascucci, eine arme Waise, nach kurzer Bekanntschaft mitten in der ärgsten Noth. Was aber noch viel mehr, diese anscheinend leichtsinnige Ehe ohne jede Gleichheit der Bildung, Religion, Sprache, Tradition und Sitte ist, weil sie, vom Götterstrahl der Liebe berührt, zwei ächte Menschen eingiengen, eine überaus glückliche und die schöne Römerin das Ideal einer Frau geworden, die nur für ihren Gatten lebt, mit wahrhaft seltener Aufopferung und Treue unwandelbar an ihm hängt, wie er an ihr, den ihre wunderbare Schönheit und zärtliche Liebe in jeder Trübsal tröstete. Zunächst gleich beim Verlust des ersten Kindes nach einem Jahr, der den tief gemüthvollen Böcklin halb wahnsinnig vor Schmerz machte. Aber gerade in diesem gemeinsamen Leid schlossen sich die Gatten erst recht aneinander. Dazwischen erblühten dann auch wieder gute Zeiten, wenn etwa durch die Verwendung der Freunde, die sein so reicher Geist, sein glänzendes Talent und sein so biederer, wenn auch ungleicher und launenhafter Charakter ihm geschaffen, nach

und nach immer öfter Arbeiten verkauft wurden. — Aber gleich mit einer der ersten hatte er das mißlichste Schicksal. Es war seinen Freunden nämlich gelungen, eine reiche deutsche Dame, welche damals die Rolle des Kunstmäcens in Rom mit unleugbarer Grazie, aber nach Frauenart mit mehr Wohlwollen als eigentlicher Kenntniß ausfüllte, zur Bestellung eines Bildes zu vermögen. Unglücklicherweise hatte er dazu die Entführung einer Nymphe durch einen braunen Faun gewählt, und mit so ächt heidnischer Unbefangenheit prachtvoll energisch durchgeführt, wie er seine schöne Beute durch's Wasser trägt, daß die Gönnerin, dadurch unangenehm berührt, das Bild um keinen Preis acceptiren wollte, ja nur viel später mit Mühe dazu gebracht ward, ein anderes zu nehmen. — Und doch hatte er den Gegenstand mit solcher Liebe durchgearbeitet, war niemals müde geworden, ihn immer wieder zu bessern!

Das verleidete ihm denn auch Rom bald ganz und gar, daß man da auf ein Fremdenpublikum mit dem frivolsten Geschmack angewiesen bleibt, ihm schmeicheln oder hungern muß, und er kehrte darum nach Basel zurück in der Hoffnung, jetzt reichere Unterstützung zu finden. Sie realisirte sich nicht, dagegen traf ihn dort der reiche hannöversche Kunstfreund Consul W. und machte ihm das Anerbieten, seinen Speisesaal in Tempera auszumalen. So kam er wieder nach Deutschland und füllte in Hannover sein Gemach mit Darstellungen, welche die Beziehungen des Menschen zum Feuer darstellen sollten. Diese Landschaften (in Leimfarben auf Leinwand gemalt) füllen jetzt die Wandflächen des Speisesaals der gothischen Villa, die Consul W. vor wenigen Jahren sich in Cassel erbaut hat.

Sie enthalten zunächst auf der *ersten* Wand eine

Nymphe im Wiesengrund als Repräsentantin der Urzeit, dann den gefesselten Prometheus, endlich Adam und Eva.

Auf der zweiten Wand in einem großen Bilde: Die Zeit der Cultur. — Am Fuße eines felsigen Bergzuges, auf dem eine antike Ortschaft gelegen, bestellen Landleute das Feld, gehen Frauen zur Quelle, Wasser zu schöpfen, und stehen im Vordergrund Hirten betend um ein Opferfeuer, das sie vor einem Tempelchen angezündet haben. Die dritte Wand zeigt eine brennende Villa auf steiler Felsenküste; vorn Leute, die voll Schrecken herzulaufen. — Wenn schon angedeutet ward, daß das Wunderliche, Bizarre, Launenhafte, wie bei allen durchaus von ihrer reichen Einbildungskraft beherrschten Menschen auch einen großen Platz in der Production wie im Leben Böcklins einnimmt, so mag das auch hier der Fall gewesen sein; noch wahrscheinlicher ist aber, daß der Besteller Böcklins Arbeit nicht zu würdigen verstand, weil sie eben über das Gewöhnliche hinausging. Kurz, er war nicht zufrieden und es kam zu einem Prozeß, der, bis er entschieden, den Künstler, der gleich mit Frau und Kind nach Hannover gezogen war, in die größte Verlegenheit brachte, und, selbst als er gewonnen war, ihm noch Unannehmlichkeiten genug zuzog und ihn so mittellos nach München führte, wie ich Eingangs erzählte.

Dort gelang es indeß der Verwendung des ihm von Rom her befreundeten Paul Heyse, den Grafen Schack für ihn zu interessiren, der dann nach und nach eine ganze Reihe seiner bedeutendsten Bilder erwarb, die zur Charakteristik seines Entwicklungsganges so viele Anhaltspunkte geben, daß man jetzt durchaus nach München gehen muß, wenn man unsern Böcklin recht kennen lernen will. Gleich das nächste Bild nach dem Eingangs erwähnten Poussin eröffnet höchst bezeich-

nend seine neuere Richtung: ein alter Einsiedler, der an steiler Felswald, in wildem Gebirge eingenistet, sich nun zergeißelt, um seine vierundzwanzig Mußestunden doch angenehm zu beleben. Ein Schaar hungriger Raben hat sich aus der stürmisch bewegten Luft herabgelassen und flattert durch das überhängende, vom Winde gepeitschte Gesträuch um den Alten herum, hoffend, daß er ohnmächtig vom Felsen herabstürzend ihre Beute werde. In der mit eben so stupender Naturwahrheit als glänzender Phantasie höchst überzeugend gemalten Scene ist ein wilder Humor, wie er nur einem Rembrandt zu Gebote stand und die derartigen Compositionen eines Mieris oder Teniers, ja selbst eines Höllenbreughel an packender Kraft weit hinter sich läßt, denn Böcklins Realismus ist nie so nüchtern als der ihre, im Gegentheil eine eigenthümlich glückliche Verbindung des Phantastischen mit demselben ist gerade das, was ihm besser gelingt, als irgend einem andern Zeitgenossen.

Obwohl in Weimar gemalt, verdankt doch offenbar jenem ersten Aufenthalt in Olevano ein Hirt seiner Entstehung, der sammt seinen Ziegen in komischem Entsetzen vor dem riesigen Pan davonläuft, der über die Felsblöcke der wilden Gebirgseinsamkeit herüberschaut. Wenigstens gibt er den mächtig ernsten Charakter jener Landschaft hier eben so trefflich, als es ihm später nur je gelungen.

Schon in Rom hatte Böcklin Reinhold Begas kennen gelernt und auf diesen außerordentlich strebsamen und hochbegabten Künstler einen sehr großen Einfluß ausgeübt, ja er war es, der ihn recht eigentlich zu jener freieren und malerischen Behandlung der Plastik ermuthigte, durch welche er dann seinen großen Ruf erlangte. Auch auf Lenbach hatte

er mächtig gewirkt, jetzt 1858 wurde er mit jenen beiden und Ramberg zugleich nach Weimar an die neu errichtete Kunstschule berufen. Es war das eine sehr glückliche Zeit für ihn, in welcher er außer dem eben erwähnten Pan eine Venus unter Oleandern schuf, die den Amor in der Abendämmerung auf die Jagd schickt, und dann jenes berühmte Schloß am Meer, das von Piraten in der Morgendämmerung überfallen und in Brand gesteckt ward, nachdem sie den Besitzer erschlagen und jetzt die Frauen und Schätze davon schleppen. Böcklin hat dieses Motiv öfter gemalt. Damals in Weimar zuerst ohne den Schloßbrand, später (vor etwa vier Jahren) mit brennendem Palast. Dieses Bild, sowie Böcklins Selbstporträt mit dem Tod, gehörte der Liebermann'schen Sammlung in Berlin bis zu ihrer Versteigerung im Frühjahr 1877 an. Das Bild ist hoch poetisch, wenn auch in der Färbung nicht so glücklich wie manche andere. Endlich entstand dort auch eine Zierde des Museums von Böcklins Vaterstadt, jene die fröhlichste Luft athmende große Jagd der Diana und ihrer Nymphen, wo wir die stolze Göttin in vollem Laufe unter herrlich erfundenen, mit dichtem blühenden Gebüsch überwachsenen Felsen erhitzt dem Wild nachstürmen sehen. — Wer hätte sich nicht einst die mit Oleander und Myrten so üppig übersponnenen Felsen von Terracina oder dem Cap der Circe nur durch solch göttliche Frauen würdig belebt gedacht? Hier findet er den Traum zur glänzendsten Wahrheit geworden, all den Jubel wiedergegeben, der sich damals beim Anblick jener prächtig üppigen Vegetation in ihm regte!

Während er dies dreizehn Fuß lange Bild in kaum vier Sommermonaten malte, traf er selbst Anstalt, den festen Boden unter den Füßen zu verlieren. Denn eines Tages im

Grase liegend und die über ihm wegfliegenden Vögel beobachtend, gerieth er beim Anblick des Mechanismus ihrer Bewegung auf den Gedanken, eine Flugmaschine zu erbauen. Er konstruirte sie auch wirklich so scharfsinnig als eine Art Floß mit Flügeln an den Seiten, daß selbst Mechaniker davon frappirt waren und meinten, sie müsse nothwendig ihren Zweck erfüllen. Den ihm erst sehr viel Geld und Zeit, dann beinahe das Leben zu kosten, erreichte sie jedenfalls, denn als er nach jahrelanger Arbeit endlich seine Floßfahrt in der Luft beginnen wollte, flog der moderne Ikarus allerdings, aber nicht hinauf, sondern hinunter an eine Wand, daß er beinahe das Genick gebrochen hätte. — Im Uebrigen experimentirte er vor- und nachher unaufhörlich in Weimar wie früher in München. War es doch dort schon stehende Redensart geworden, von manchem seiner Freunde zu behaupten: „den hat auch Böcklin verrückt gemacht!" Jetzt brachte er damit seine Collegen um alle Productivität, da er sie mit seiner Manie ansteckte. Sie scheint allmählich auch den Maler selber in dem um den Verlust jeder Poesie trauernden thüringischen Wittwensitz doch wieder erfaßt zu haben, denn er vertauschte Weimar und die mit ihren hoffähigen und bürgerlichen Professoren einen Preller vornehm ignorirende Kunstschule 1861 wieder mit Rom.

Inmitten der klassischen Erinnerungen, wo der geborne Heide immer noch am besten hinpaßte, malte er bald auch jenes wundervolle Idealporträt der eigenen schönen Gattin als Muse, das auf der Ausstellung von 1863 in München alle Welt entzückte, und das eben so originelle seines mit einem Hunde spielenden Jungen. Hatte er sich hier so bedeutend in der Historien- wie Landschaftsmalerei gezeigt, so schuf

er nun die berühmte Villa am Meer in der Schack'schen Galerie, ein Meisterstück ergreifender Stimmungsmalerei. — Wir finden uns am flachen Ufer einer Bucht, auf dem sich langsam die Wogen verlaufen, während draußen ein wilder Sirocco sie hochschäumend an einen vorspringenden Felsen wirft, auf dem wir im letzten Sonnenstrahl erglühend eine antike Villa unter dunkeln Cypressen stehen sehen, deren Wipfel sich vor dem Sturme beugen. Es ist eine unsäglich düstere Trauer über die einsam schöne Landschaft ausgegossen, als wenn hier ein großes Unglück begegnet sein müßte. Diese Ahnung wird uns bestätigt durch eine weibliche Figur in Trauergewändern, die am Felsen gelehnt auf's rasende Meer hinausstarrt, das ihr wahrscheinlich den geraubt, der ihr einst diesen Sitz zum jetzt hoffnungslos verlorenen Paradies gemacht. Ist hier die tiefste Melancholie in Figur wie Landschaft mit gleich hinreißender Gewalt ausgesprochen, so gab ihm bald nachher der von jeher verehrte Theokrit Gelegenheit, in jener bezaubernd frisch mit fast lebensgroßen Figuren ausgeführten Idylle von Daphnis und Amaryllis die bezauberndste Heiterkeit zu entfalten. Wir sehen den jungen verliebten Hirten am Felsen gelehnt, wie er seine sehnsüchtigen Liebesklagen ertönen läßt, während die Najade in der kühlen Grotte verborgen mit so viel Mitgefühl lauscht, daß wir über sein etwaiges Verschmachten vollkommen beruhigt werden. Die beiden Figuren sind wiederum so reizend natürlich, es ist eine solch liebenswürdige Schalkhaftigkeit in dem Allen, in der Art, wie der prächtig gemalte braune Junge seinen neu erwachten Trieben Ausdruck gibt und die überlegen lächelnde Göttin ihn noch eine Weile zappeln läßt, dabei athmet die Landschaft so die volle Pracht des Frühlings, daß das Ganze zu den weit-

aus besten und lebensvollsten modernen Behandlungen antiker Stoffe gehört, die ich überhaupt kenne. Böcklin muß damals überhaupt sich sehr glücklich gefühlt haben, denn aus dieser Zeit stammt auch jenes andere Schack'sche Bild, auf welchem wir zur Herbstzeit in eine sonnige antike Gartenwirthschaft eintreten, wo uns der mit frischen Trauben bekränzte Bacchus als Ortspatron am Portal empfängt, an dessen Sockel, um kein Mißverständniß aufkommen zu lassen, auch noch „Vinum bonum" geschrieben steht. Es ist das keine Lüge, nach den Wirkungen zu urtheilen, die das Getränk auf den miles gloriosus geäußert, der gestützt von einem Freund „grad aus dem Wirthshaus heraus" kommt. Oder vielmehr sehr krumm und dabei zärtlich ein Sträußе feilhaltendes Blumenmädchen am Wege grüßt, während wir oben hinter der Gartenmauer die jubelnden Zecher im kühlen Gemach, links im lustig sich den Berg hinanziehenden Garten Tanzende und Kosende und darüber in einen antiken Tempel hereinsehen. Es ist ein Glanz, eine lachende grelle Farbigkeit in der reichen Vegetation, eine trunkene Fidelität in der ganzen Szene, wie man sie zur Herbstzeit nur je in ausgelassener Jugend selbst in den römischen Vignen mitgemacht.

Das Bunte und Glänzende, wie es antiker Malerei eigen, wurde damals, wo er eben Neapel und Pompeji zum ersten Male besucht, förmlich seine Leidenschaft und so entstanden in diesem Genre noch eine Menge Bilder, wie z. B. ein Liebespaar, das umgeben von Frauen und Amoretten kosend auf mit Frühlingsblumen überdeckter Wiese neben einer römischen Villa sitzt, die Faunenfamilie, die unten an einer Quelle sichs behaglich macht, während oben über ihr unter Blumen ein Mädchen im Grase liegt und in der Luft tan-

zenden Amoretten zusieht u. a. m. Paßte dergleichen zum System, so wirkte es um so unglücklicher, wenn ihm einmal einfiel, etwa gar eine lebensgroße Mutter Gottes vor Christi Leichnam in allen sieben Regenbogenfarben zu coloriren, ein Experiment, durch das er uns bei der Wiener Weltausstellung nicht wenig entsetzte, oder gar durch eine Kleopatra, die genau wie eine blau abgesottene Forelle aussah, weil er vielleicht damals gerade die Passion hatte, alle Bilder mit Blau zu lasiren. — Solche Extravaganzen erschreckten dann das Publikum dermaßen, daß selbst alle seine genialen Schöpfungen Böcklin auch diesesmal in Rom nicht vor der Noth zu schützen vermochten.

Dafür hatten ihm die letzteren allmählig doch in Basel das Terrain geebnet, wo ihm schon die Diana den schönsten Triumph bereitet, da man auch dort die Propheten nach ächt deutscher Art sehr wohl zu schätzen wußte, wenn sie nur erst recht weit weg waren. Ja sie gab sogar Veranlassung, daß er 1866 Aussicht erhielt, das Stiegenhaus ihres Kunsttempels mit Fresken zu schmücken, und ihm auch andere Aufträge winkten. Er vertauschte also die Tiberstadt mit der trotz aller Frömmigkeit so nüchtern rechnenden und Seidenbänder webenden alemannischen Capitale am Rhein. Es waren aber selbst diesmal keine Rosenbande, mit denen sie ihn fesselte. Man respektirte ihn jetzt wohl, aber verstund ihn nicht viel besser. Haben doch selbst mir seine 1869 im Museum ausgeführten Fresken keineswegs gefallen, als ich sie das erste Mal nur flüchtig sah, während sie mich bei einem neuerlichen Besuche mit Bewunderung erfüllten durch die wahrhaft geniale Kühnheit und Großartigkeit, mit der sie gedacht wie

gemalt sind, und direkt an die naive Grazie Rafael's in der Farnesina oder andere Cinquecentisten erinnern.

Die beste derselben ist der nach den Traditionen vieler alten Völker aus dem Wasser geborne Geist der Natur, eine herrlich blühende weibliche Figur, von Tritonen getragen, während Genien die Wolken der Finsterniß zerreißen, eine prachtvolle Composition, ganz von klassischem Geist getränkt! Es folgt dann Flora mit ihren Kindern, Blumen streuend, während sie über die Erde hinschwebt, endlich Apollo mit dem Viergespann. — Nur dieser hat wieder einen wunderlich knabenhaften Zug, das Baroke, was bei Böcklin so oft wiederkehrt, alles Andere ist überaus leicht und leuchtend, gleichsam nur so hin improvisirt scheinend gemacht und gewährt das reinste Vergnügen durch die eigenthümliche Art, mit der er ächt griechische Heiterkeit mit dem tiefsinnigsten Ernste mischt, wie er denn als moderner Faust und grübelnder deutscher Philosoph antike Weltanschauung und romantische Kunst in seinen Werken unaufhörlich mengt, selber aber den Schweizer nie los werden und es daheim doch schwer aushalten kann.

Indessen blieb er doch mehrere Jahre, obwohl ihm gerade aus diesen wenig verstandenen Fresken viel Verdruß erwuchs. Schon vorher malte er deren noch mehrere bei dem Rathsherrn Sarrasin, die ich leider nicht gesehen und von denen ich nur eine Wiederholung kenne, die wir wiederum in der Schack'schen Galerie finden. Sie hängt wohl wiederum mit seinen Erinnerungen aus Olevano zusammen. Es ist eine grandiose Abendlandschaft mit auf steilem Fels einsam aufragendem Gebirgsdörfchen als Emaus, dem bei einbrechender Dämmerung und stürmischen Himmels seltsam unheimlich flackerndem Licht der Herr mit den Jüngern unter mächtigen

vom Wind geschüttelten Bäumen eilig zuschreitet. Aechtes Gold der Poesie glänzt uns aus dieser herrlichen Composition entgegen, wie aus einer anderen, wo wir am Rande eines Sumpfes bei heraufsteigendem Gewitter gleichfalls in gespenstischem Abendlicht einen Mörder sich über die Leiche seines eben von ihm gefällten Opfers beugen sehen, während hinter einer Mauer nebenan bereits die schlangenbekränzten Furien harren, um ihn zu verfolgen. Die drei Damen sind Scheusale ganz im Rembrandt'schen Geschmack, häßlich, zahnlos, schlotterbusig, das Ganze aber von der packendsten Wirkung, so daß einen unheimlicher Schauer überläuft.

Aehnlich dämonischen Humor, offenbar unter den Einflüssen des Holbein'schen Todtentanzes, zeigt eine Herbstlandschaft vom wüthendsten Sturme durchrast, während beim fahlen Schein der Blitze der Tod als Reiter seinen Weg durch die baumbesetzte, sumpfige Haide nimmt und sein Pferd vor einer Brandstätte scheut.

Das Tollste ist aber eine Art phantastisch übertriebener Teufelsbrücke, offenbar nach dem Göthe'schen: „es stürzt der Fels und über ihn die Fluth, in Höhlen wohnt der Drachen alte Brut", denn wir sehen ein solches gespenstisch riesiges Ungeheuer, den langen Rachen aufgesperrt, eben nach einer Gruppe eilig über die Brücke flüchtender Reisenden sich hinstreckend, die ihre stätigen Esel nicht rascher vorwärts bringen können. Auch in dieser tragikomischen Situation ist jener unvergleichliche dämonisch wilde Humor entwickelt, der zu Böcklins Hauptzügen gehört, wie sich denn der Romantiker auch besonders darin ausspricht, daß gerade dem Schauerlichsten immer solche Züge beigemischt sind. Ist es doch dem Maler selten um's Tragische, weit öfter um's Abenteuerliche, Traumhafte

zu thun, ein Gebiet, das er denn auch eigenthümlicher und vollständiger beherrscht, als irgend ein Anderer.

Ohne Zweifel hat der Aufenthalt in Basel mit seinen Widersprüchen aller Art mächtig auf die Erzeugung solcher Stimmung eingewirkt, da alle diese Bilder dort entstunden. Poesie und Prosa stießen sich zu hart in diesem engen Raum, so daß es ihn 1871 wieder forttrieb nach München, wo man ihn am Ende doch immer noch am besten zu würdigen verstand.

Hatte er schon in Basel viele Porträts gemalt, so entstand als Nachklang jener Stimmung jetzt noch sein Selbstporträt, wo er sich nach Art der Altdeutschen malend darstellt, als leidenschaftlicher Musikfreund und talentvoller Dilettant mit dem auf der letzten Saite der Fiedel ihm vorspielenden Tod hinter sich. Hierher gehört auch noch jener bald darauf entstandene schauerliche Centaurenkampf auf öder Felsspitze, wo jeder Getroffene sofort in den Abgrund stürzen muß, ein Meisterstück harmonischer Auflösung der stärksten Gegensätze von Licht und Dunkel, glühenden und kalten Tönen. Direkt an Correggio erinnert er dann bald darauf in den zwei von spielenden Amoretten umgebenen Figuren Ceres und Bacchus, die er prächtig stylvoll und großartig in den halbrund ausgeschnittenen Raum über einem Schenktisch hinein componirt, für den Speisesaal eines Münchener Kaufmanns malte. Wer nach den Baseler Fresken noch dies Bild gesehen, wird sicherlich am wenigsten an seiner eminenten Befähigung für monumentale Kunst zweifeln. Am glänzendsten erprobte er indeß sein ungemeines coloristisches Talent an jenem berühmten Meerweib, das auf einer Klippe liegend mit der großen Seeschlange spielt, während hinter ihr

ein zottiger Triton in die Muschel bläst. Hier gelang ihm die Darstellung des tiefen, gesättigten und doch leuchtenden Tones des Frauenkörpers in einer Weise, die an die besten Alten erinnert, und die dämmerige Landschaft vollends mit dem rosig angehauchten Abendhimmel und der grünlichten, schäumenden Fluth ist von einer wahrhaft zauberischen Schönheit der Stimmung, athmet eine Frische, daß man das majestätische Rauschen der Wogen zu hören, die Meeresluft einzuathmen meint, die ganze entzückend wilde Poesie der See in ihr wie den Figuren verkörpert findet. Dabei spielt die in den brillantesten Farben gleißende, mit dem groteskesten Dessin gezeichnete riesige Schlange überdies eine den Humor des Malers ganz und gar bezeichnende Hauptrolle, denn offenbar machte es ihm ein besonderes Vergnügen, dies Ungeheuer, das bisher nur in den Zeitungen ein papiernes Dasein fristete, in voller Realität darzustellen.

Von sämmtlichen modernen Bildern in der Schack'schen Galerie muß man dieses unstreitig das größte coloristische Meisterwerk nennen, wie es auch gewiß das originellste, ja genialste ist. Es charakterisirt am vollständigsten die phantastisch humoristische Art des Malers, der jedenfalls zu den hochbegabtesten wie eigenartigsten Künstlern der Zeit gehört und bei aller Vertiefung in die entlegensten und fernliegendsten Stoffe doch gerade dadurch so ganz modern wird, daß sie ihm alle blos zum Ausdruck der eigenen subjektiven Stimmung dienen, fast niemals als Offenbarung, meist nur als Fabel von ihm behandelt werden. Darum aber, weil ihm die Kunst oft blos ein Mittel zur Lösung coloristischer Probleme, der Reiz der Form in ihr Alles ist, oder er, selbst wo er wie so oft seelenvoll und gemüthlich wird, doch immer nur an's all-

gemein Menschliche, nie an bestimmt Lokales anknüpft, kann er auch sicher nie in dem Sinne populär werden, auf seine Zeit wirken wie viele Andere. Dafür schafft er aber für alle Zeiten, denn wenn viele seiner Versuche nothwendig weniger glückten, so ist Anderes dagegen so vortrefflich, daß es ewig seinen Werth behalten dürfte. Niemand kann überdies sagen, auf welche Wege dieser ächte Dichter in Farben noch gerathen wird, sicher ist nur, daß er bis jetzt fortwährend gewachsen, wie denn auch seine Produktivität eine außerordentliche ist, da er fast alle die angeführten Bilder in mehreren Varianten darstellte und noch viele andere dazu.

Die Heimatlosigkeit aber, der wir so früh in seinem Leben wie seinen Werken begegnen, zunächst allerdings die Folge des ewigen Kampfes um die Existenz, hat aber doch auch noch einen tieferen Grund, ist ganz und gar nicht zufällig. Er hat eben nur eine Heimat und das ist zugleich die des Schönen. Deßhalb ist er denn auch seit drei Jahren wieder dahin übergesiedelt, hat in Florenz sich niedergelassen und sich sogar den strengen Styl seiner alten Künstler angeeignet. Die erste Frucht dieser präraphaelitischen Metamorphose war eine große Kreuzabnahme, die tief ergreifende Gestalten enthalten soll, aber doch wie fast alle seine Bilder sehr verschiedene Beurtheilungen erfuhr. Ohne Zweifel ist seine Produktion auch von ungleichem Werth, werthlos aber sicherlich nie, wie barok er auch oft werden mag. Immer zeigt sie jenes erste und sicherste Zeichen des Genies, — eine so frappante Gestalt, daß sich jedes seiner Bilder dem Gedächtniß unauslöschlich einprägt. — Er hat jetzt eine große Schule um sich gebildet, wie er ja schon früher auf alle ihm Nähertretenden bald vortheilhaft, bald nachtheilig, immer aber mächtig gewirkt.

Der bei pompöſeſtem Auftreten doch immer zunehm
den inneren Nüchternheit und Armuth mancher unſerer kläg
genug ſehr oft bei den noch phantaſieloſeren Franzoſen in
Schule gehenden Realiſten gegenüber ſind ſolche eben ſo ä
nationale, als wahrhaft neue und tief poetiſche Erſcheinung
wie Böcklins Kunſtwerke, eine wahre Erquickung.

XV.

Christian Rauch.

Daß die äußere Geſtalt der Künſtler ſich nicht nur auf eine oft ganz merkwürdige Weiſe in ihren Werken abſpiegelt, ſondern daß ſie auch ihr Schickſal in der auffallendſten Weiſe bedingt, wird man in der ganzen Kunſtgeſchichte beſtätigt finden. Alle die, welche ſelbſt ſehr ſchöne Menſchen waren, haben auch vorzugsweiſe die Formenſchönheit in ihren Werken cultivirt und die meiſten, welche Mutter Natur in dieſer Beziehung weniger günſtig bedacht, haben ſich dann auf die Ausbildung des Großen, Erhabenen, Charakteriſtiſchen, Individuellen, ja ſogar wie Rembrandt auf den Cultus des Häßlichen, ſehr ſelten aber mit Glück auf den des Schönen geworfen.

Thorwaldſen und Rauch ſind glänzende Beiſpiele der erſteren Gattung, der man von Titian und Rafael bis Vandyk noch eine lange Reihe von Namen hinzufügen könnte, wie von Michel Angelo bis zu Cornelius oder Rietſchel eine freilich noch unzähligere der zweiten.

Am häufigſten formt aber der verführeriſche Zauber der Perſönlichkeit das Schickſal. Bei Rauch, neben Göthe der ſchönſte Mann, der mir überhaupt vorgekommen, iſt dieſer

angeborne Empfehlungsbrief geradezu entscheidend für sein Fortkommen, denn sein Talent entwickelte sich mit einer Langsamkeit, die ihr merkwürdig nachhaltiges Wesen gar nicht voraussehen ließ. Man meint so oft, dasselbe sei etwas mit der Neigung immer genau Verbundenes, und müsse sich daher rasch offenbaren. Ohne Zweifel ist das der häufigste Fall, ja die Regel, indeß gibt es doch ziemlich zahlreiche Ausnahmen von derselben in alter und neuer Zeit, die bald mit den Lebensverhältnissen, bald mit dem Charakter oder der Art der Begabung selber zusammenhängen, bald auch mit dem Temperament. In letzterer Beziehung nun konnte man nicht zwei verschiedenere Menschen sehen, als die beiden berühmtesten Waldecker, Kaulbach und unsern Hans Christian Rauch. Während der erstere im offenen Krieg gegen die Gesellschaft als eine Art Raubthier aufwächst, das im beständigen Kampf um's Dasein alle seine Seelenkräfte ausbildet, aber auch Zähne und Klauen, ist von Derartigem bei dem in streng geordneter Familie, in einer Aristokratie der Dienstbarkeit und Zucht aufgezogenen Rauch nicht die Rede. Er lernt in langer und mühsamer Arbeit erst das Handwerk seiner Kunst, die Phantasie ist das Letzte, was er spät und zögernd ausbildet, während jener mit ihr gleich anfängt, dafür aber sich des Handwerks nie mehr ordentlich bemächtigt, das dieser ganz und voll inne hat, ehe er Schritt für Schritt langsam und sicher weiter geht, um schließlich doch zum Höchsten, d. h. zu in sich vollendeten Leistungen von klassischem Werth zu gelangen, die der Andere eigentlich, trotz seines so viel glänzenderen Anfangs, ja trotz einer größeren Begabung nie mehr erreicht, weil er die Vorstufen zu hastig übersprungen.

Sehen wir nun zu, wie das Alles so kam bei unserem

Christian, der am 2. Januar 1777 in Arolsen als der dritte Sohn des hochfürstlichen Kammerdieners Johann Georg Rauch geboren ward, eines streng ordnungsliebenden, braven und gottesfürchtigen Mannes, der allem nach seinen Platz mit voller Ehrenhaftigkeit und Devotion bei Sr. regierenden Durchlaucht dort ausfüllte. Er war ein alter Soldat voll Pünktlichkeit, Pflichttreue und Disziplin, der diese Eigenschaften als unschätzbares, aber auch einziges Erbgut seinem Sohne vermachte. Die Mutter scheint ganz ebenso gewesen zu sein, wenigstens gibt der Vater ihr das Zeugniß, daß sie „das Haushalten verstehe und zu arbeiten wisse". Wo da überall Genie und Sinn für's Schöne herkommen soll, sieht man absolut nicht, es wäre denn, daß man vom Diener zum Herrn aufsteigt, der in der Schule Friedrichs des Großen als Militär gebildet, viel gereist, ein geschmackvoller Fürst war, welcher die Wissenschaften liebte, selber literarisch thätig und wenn er gelegentlich ein paar Hundert seiner getreuen Unterthanen als Soldaten nach England verkaufte, dieselben jedenfalls unter den weniger gerathenen aussuchte, dafür aber Schloß und Stadt aus dem Erlös verschönerte, die denn auch beide stattlich genug aussehen. Diese ganzen Zustände hat Schiller ja in Cabale und Liebe so frappant, wenn auch einseitig aus eigener Anschauung geschildert, daß sie jeder kennt, um so mehr als sie sich im Deutschland des vorigen Jahrhunderts überall mit merkwürdiger Einförmigkeit wiederholen.

Der Raceverbesserung scheinen sie nicht geschadet zu haben, wenigstens waren Rauchs Geschwister nicht weniger schön als er und ebenso streng religiös, hart aber gesund erzogen. Der Fürst scheint an dem hübschen und intelligenten Knaben seines Kammerdieners ein Interesse genommen zu haben, das

heut zu Tage viel seltener vorkommen dürfte, er beschenkte ihn sogar, wenn er seine Aufgaben gut gemacht hatte. Im Schlosse, wohin er oft kam, erhielt er auch die ersten künstlerischen Eindrücke, sah die Büsten Friedrichs des Großen und Göthe's von Trippel, sowie die Copie eines antiken Apollino. Da läugne einer noch, daß das Leben eine Schlange sei, die sich in den Schwanz beißt, innerhalb dieser drei künstlerischen Merkzeichen seiner Jugend hat sich im Grund sein ganzes späteres Leben bewegt.

Als guter Deutscher hat der Vater natürlich kein größeres Interesse, als den Sohn frühzeitig französisch lernen zu lassen — um ihm sein Fortkommen im Vaterland zu erleichtern. Der ältere Bruder, der sich durch seine große Schönheit bereits zum Castellan beim alten Fritz in Sanssouci aufgeschwungen, dringt besonders darauf. Mit ihm ist also die Anknüpfung an den preußischen Hof gegeben.

Weit mehr als die französischen Conjugationen, die er indeß ebenso gewissenhaft lernt als den Katechismus, interessirt den Knaben die Werkstatt des „Hofbildhauers" Valentin, der gerade ein Marmorkamin für das Schloß Wilhelmshöhe macht und bei dem er denn auch 1790, alsbald nachdem sein Christenthum confirmirt worden, in die Lehre kömmt und fünf Jahre lang darin aushält. Leider sagt uns Eggers, dessen vortrefflicher Biographie Rauchs ich alle diese Details entnahm, nichts, als was auch die strengste Censur passirt hätte um hoffähig zu bleiben, man muß die Lücken also schon durch Gedanken ausfüllen, um aus diesem offiziellen Bann herauszukommen. Der Herr Hofbildhauer, zu dessen Werkstatt der Knabe jetzt alle Tag auf's nächste Dorf hinauswandern mußte, um für die reichen Bauern der Umgegend Grabdenkmale zu

meißeln, stack noch ganz im Rococo und seine pausbäckigen Genien, Urnen und Blumengewinde hatte demzufolge noch nicht das Magere und Eckige, was ihnen eine spätere Romantik mittheilte. Sein Ideal waren die übermäßig zopfigen Monumente der Westminsterkirche in London, wo er einige Zeit zugebracht, und mit Begeisterung spricht er den Lehrlingen davon. Eine Fußreise führte diese dann nach Kassel, wo sie die ersten Antiken kennen lernten und in der Werkstätte Ruhls sogar in Thon modelliren sahen, was sie bis dahin gar nicht kannten. Ruhl erzählt ihnen auch von Rom, von Canova und Trippel, dessen Göthebüste Rauch ja schon gesehen. Da wurde dann das durch Landgraf Friedrich II. aus dem Erlös verkaufter Rekruten so prächtig umgestaltete Cassel das Ziel seiner Sehnsucht und nach vollendeter Lehrzeit tritt er 1795 bei Ruhl in Arbeit. Dort in Cassel umgibt ihn schon künstlerische Luft, es existirt eine Akademie, der Carstens noch nicht lange entlaufen war, weil er nicht auf dem Trittbrett der Caroſſe ihres Direktors Tischbein stehen mochte. Rauch sollte ein ähnliches Schicksal erst erblühen, aber er auch vom Trittbrett in den Wagen kommen, während der störrische Holsteiner sein Leben lang zu Fuße, oft ohne Sohlen gieng.

Die Wilhelmshöhe war eben im Bau und Ruhl hatte dekorative Arbeiten für dieselbe auszuführen, an denen der Gehülfe beschäftigt wird und Abends das Aktmodell in der Akademie besucht, wo er bald einen Preis davon trägt. Das ist also die erste sichtbare Spur von Talent. Bald macht er sogar ein paar Hirschköpfe für die ebenfalls im Bau befindliche Löwenburg. Nun stirbt aber erst sein Vater, dann wird auch der Bruder krank in Sanssouci, der sich seiner treu an-

genommen nach dem Tod des Vaters. Rauch reist alsbald hin, um ihn zu pflegen und findet eine Leiche. Jetzt liefert er seine Papiere ab und geht zu diesem Behufe nach Berlin, wo der König, der den jungen Castellan wohl hatte leiden mögen, nun auch den Bruder sehen will. Der bildschöne hochgewachsene junge Mann gefällt ihm und der Kämmerer Riez engagirt ihn alsbald für den persönlichen Dienst desselben — als Kammerlakai —, was er auch, an diesen Stand schon gewöhnt, in seinem fraglosen Pflichtgefühl annimmt, um die Mutter und den jüngeren Bruder unterstützen zu können, um so mehr, als man ihn tröstet, daß er ja Zeit genug habe, sich in der Bildhauerei weiter zu fördern. Das scheint uns heute unglaublich und doch ist es für die damalige Zeit so begreiflich, wo der Hof mit einer Art abgöttischer Verehrung betrachtet ward und „die Versorgung" an demselben sogar für ein großes Glück galt. Für Rauch war sie es auch in jedem Sinn, denn offenbar ward er bald weit über seinen Stand geschätzt. Als der König im Sommer nach Pyrmont geht, wohin er den dort gut bekannten Rauch vorausschickt, erkundigt er sich sogar nach seiner Mutter und erlaubt ihm, sie acht Tage zu besuchen. Im Herbst stirbt er und Rauch hätte jetzt Zeit, frei seinen Studien zu leben. Aber man hat den schönen Kammerdiener nicht vergessen und macht ihm alsbald den Antrag, in den unmittelbaren Dienst der Königin Luise überzugehen. Ja obwohl er um den Abschied bittet, läßt man ihn nicht los, sondern verstattet ihm lieber, den Sommer durch zu studieren. König und Königin wollen sich dann im Herbst die Resultate vorlegen lassen. Das ist offenbar sehr viel Interesse für einen einundzwanzigjährigen Kammerdiener, ist menschlich liebenswürdig und zeigt, wie sehr er in den

Augen der Herrschaften schon über seines Gleichen hinausgewachsen. Er besuchte also die Akademie, an der damals Chodowiecki, der ebenso begabte als philiströse Vorläufer Menzels, Direktor war. Der Minister Heinitz hatte sie eben reorganisirt, von dem ganz richtigen Gesichtspunkt aus, daß sie vor allem zur Veredlung des Handwerks und zur Verfeinerung des Geschmacks in der Industrie beizutragen habe, was der Hochmuth eines Carstens als eine so große Beleidigung empfand, daß er darob weggieng, ohne Zweifel auch, weil er fühlte, daß er nach dieser Seite hin gerade am allerwenigsten zu leisten vermochte. In der Architektur wirkten Gilly und Langhans, der geniale Erbauer des eben in Arbeit befindlichen Brandenburgerthores, in der Bildhauerei gab Gottfr. Schadow Unterricht und arbeitete an den epochemachenden Statuen Leopold v. Dessau's und Ziethen's, mit denen er den Realismus in die deutsche Skulptur einführte, wie Chodowiecki mit seinem Abschied des Calas in die Malerei. Ebenso an einem Denkmal für den großen König, von dessen Erinnerungen alles lebte. In Chodowiecki und Schadow waren unstreitig die Kräfte zur Hervorrufung einer wahrhaft nationalen und lebendigen Kunst gegeben, von der bei dem hartnäckigen Holsteiner Carstens gar keine Rede sein konnte. Aber die antikisirende Marotte beherrschte damals und noch lange alle Welt dermaßen, daß man immer wieder in diese ausgefahrnen Geleise einlenkte und die Kunst vom Leben völlig trennte, wie Carstens es verlangte, der nicht einmal ihre Technik lernte. Darum war es auch für Rauch ein großer Vortheil, daß er das Handwerk seiner Kunst treiben mußte, ehe er an diese selber kam, und daß er Hofleute und Hofleben gründlich kennen lernte, ehe es seine Aufgabe wurde, sie künstlerisch zu gestalten. So

konnte er sofort sein Stylgefühl ausbilden, da er das physische und geistige Material mit allen seinen Forderungen verstund, das er in Zukunft behandeln sollte. Einstweilen machte er den Aktsaal der Akademie mit und versuchte sich in Reliefs und Büsten.

Ohne Zweifel war es darum ein großes Glück für ihn, daß er bald nach Berlin kam, weil Dank dem Genie Schlüters und Knobelsdorffs dasselbe eine glänzende architektonische Entwicklung schon damals besaß. Vor allem aber eine unvergleichliche nationale Geschichte, die sonst überall in Deutschland fehlte, er hatte also alle Bedingungen zu monumentaler Kunst beisammen. In dem Berliner Schloß aber und umgeben von lauter hochgebildeten oder doch wenigstens formvollendeten Menschen kam der junge Mann in eine ideale Existenz, die ihm eine ganz andere Ausbildung des Geschmacks erlaubte, als wenn er sich unter rohen Genossen in Armuth und Noth diese Jahre der Jugend hätte herumtreiben müssen. Das Vornehme, was allen Schöpfungen Rauchs eigen, hat er sicher im Vorzimmer der Königin Luise geholt, und daß man dem schönen jungen Mann nicht zu nahe trat, dafür haben Prinzessinnen und Hofdamen offenbar gleich eifrig gesorgt. Durfte er doch sein Handwerk sogar in diesem Vorzimmer, ihrer Befehle gewärtig, treiben und seinen Modellirstuhl vor ihrer Thüre aufstellen. Wie hoch man den künstlerischen Kammerdiener bereits hielt, zeigt sich auch darin, daß er 1802, als Kaiser Alexander kam, zu persönlicher Dienstleistung bei ihm befohlen ward. Das hatte auf alle Fälle den Vortheil, daß er mit all diesen Herrschaften bekannt und vertraut ward, sie ein persönliches Interesse an ihm nahmen, was seine spätere Carrière ungeheuer erleichterte und ihm jetzt

schon jene feineren Umgangsformen, jenen Styl des Benehmens lehrte, der erst hoffähig macht.

Ueberdieß bekam er vom Kaiser 40 Dukaten geschenkt, denen sein König noch 10 Friedrichsd'or hinzufügte und ihm sogar ein halb Jahr Urlaub gab, um sich in Dresden weiter auszubilden, wo er vor allen Dingen das Mengs'sche Museum und die Galerie studiert, aber auch einen bogenspannenden Amor copirt. Auf der Ausstellung im Herbst erscheinen drei Erstlingsarbeiten von ihm, ein schlafender Endymion, eine Artemis und eine Büste. Allmählig interessirt sich nun auch Schadow für ihn, der bisher den hübschen dilettantisirenden Lakaien mit Mißtrauen betrachtet. Jetzt gibt er ihm sogar den Auftrag, einen großen Fries nach seiner Skizze zu arbeiten, der die Hülfe des Arztes auf dem Schlachtfeld darstellt und für den Hörsaal der chirurgischen Pepinière bestimmt ist. Rauch führt das sehr fleißig durch, steif und gebunden, wie solche Jugendarbeiten gewöhnlich ausfallen, aber doch zur Zufriedenheit Schadow's, der ihm auch ein Extrahonorar verschafft. Endlich 1804 setzt er dann auch seine Entlassung durch und erhält sogar einen Theil seines bisherigen Gehalts als Pension nach Italien, obwohl man ihn äußerst ungern gehen läßt, offenbar nicht weil man einen Lakaien mehr haben wollte, sondern weil man den so schönen und angenehmen jungen Mann nicht missen mochte. Dieser hatte inzwischen alles Mögliche gethan, sich auch sonst auszubilden, Vorlesungen bei Hirt u. A. gehört, mit mehreren Künstlern wie Wichmann, Wolf und Kretschmar Lesekränzchen gehalten, in denen sie sogar Göthe's Propyläen studierten. Betrachtet man, daß Rauch bis jetzt trotz alledem wohl viel Fleiß und Intelligenz, aber eigentlich noch durchaus kein hervorragendes Talent gezeigt

hat, so kann man seine Behandlung nur überaus zuvorkommend und menschlich wohlwollend finden. Ja, da seine Abreise sich verzögert, läßt ihn die Königin sogar noch nach Charlottenburg kommen und erlaubt ihm, ihre Büste zu machen, gewiß ein Zeichen ungewöhnlicher Gunst. Um so mehr als sie dießmal hart und trocken ausfiel. Man vergleiche doch damit, wie dreißig Jahre später sich der vielleicht noch begabtere Rietschel plagen muß, der freilich wie ein Satyr aussah neben dem Apoll Rauch; dem seine Schönheit alle Wege ebnet, alle Herzen öffnet.

Das zeigte sich jetzt wieder, denn er reist nach Italien mit einem Grafen Sandrezky, der ihn nur zehn Minuten zu sehen braucht, um ihn sofort zum Begleiter zu nehmen und ganz als Seinesgleichen zu behandeln. Und auf welcher Reise! Den Raum, den man jetzt in ein paar Tagen durchfliegt, durchmessen sie in sechs Monaten, gehen erst an den Rhein, dann in die Schweiz über Stuttgart, wo sie Dannecker an der Ariadne arbeitend finden, und an den Bodensee, überall verweilend, wo es ihnen gefällt. Rauch führt ein Tagebuch, in welchem man vorläufig weniger einen eigentlich geistvoll zu nennenden, als ruhig und scharf beobachtenden, dabei ächt künstlerisch fast nur für die Außenseite der Dinge sich interessirenden Mann herausfindet. Wenigstens kömmt er sehr selten zu einer eigenthümlichen oder überraschenden Betrachtung, er nimmt blos auf, sinnt niemals nach. Es wäre denn bei Küßnacht, wo er sagt: „Hart am Wege steht die Kapelle, die das kühne, die Schweiz zum Theil befreiende Unternehmen Tells verewigt. Die so charakteristische Offenheit der Nation wird hier durch die, ich glaube, Privatrache des Tell etwas beleidigt", dann in Unterwalden, wo er noch überall die

Spuren jener heroischen Kämpfe der Landleute gegen die Franzosen findend sagt: „So energisch möchte man alle Unterthanen wünschen." — Sonst ist ihm aber die Gebirgsnatur fast zu überwältigend, zu ungezogen, und nur die vielen hübschen Mädchen, die er nie vergißt zu bemerken, trösten ihn wieder. Ueber den Gotthard und das Berner Oberland gehen sie nun nach Genf, dann die Rhone hinunter nach Lyon und Nimes. Dort entzückt ihn das Amphitheater und er bricht in den Ruf aus: „Zum ersten Male grüße ich in Ehrfurcht ein Werk des Genies und der Hände römischer Größe, immer war's mein kindischer Wunsch, das Colosseum zu sehen — hier grüß ich die Tochter! Schüchtern, wie es einem Kinde des Garnichts, der Erbärmlichkeit ziemt, stehe ich da mit offenem Munde und nicke dem Nächsten zu: Ja, ja, das ist wahr, das ist ein Gebäude! Dann meint er wie sein Begleiter, man könnte mit recht vielem Gewinn sein ganzes Leben dafür hingeben, um nur einmal vier Wochen Römer zu sein! Das war im Dezember 1804, zehn Jahre später würde er wohl kaum mehr so gesprochen haben. Am 1. Januar 1805 gelangen sie über Nizza und Genua nach Mailand, am 20. über Terni nach Rom.

Als Rauch dahin- kam, traf er Thorwaldsen als neu aufgehenden Stern am Kunsthimmel schon in voller Thätigkeit, neben ihm den alternden Canova, der ihm keinen rechten Eindruck macht. Von Malern war Gottfried Schick da, von Paris kommend, wo er sich ausgebildet, ferner Koch und Reinhard, sowie die Gebrüder Riepenhausen. Die durch Carstens eingeschlagene antikisirende oder vielmehr helleniſtische Richtung herrschte also ganz vor, ein ziemlich ungesundes Durchgangsstadium in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst, doch in der Plastik immer noch eher zu brauchen als in der Ma-

lerei, hatte es doch wenigstens das Verdienst, aus dem gründlich verlogenen und gezierten Wesen des Zopfes herausgeführt zu haben. Freilich nur, um ein nicht viel wahreres an die Stelle zu setzen, denn wir sind ja weder Griechen noch Römer. Es schien wirklich, als sollte das Comödiespielen in der Kunst gar kein Ende nehmen, der Apoll unter den Hirten, den Schick um diese Zeit nach Carstens' Rezept schuf, ist sicherlich nicht weniger affektirt als die Knoller'schen Heiligen und sehr viel mehr als die Mengs'schen Musen; aber viel schlechter als beide gemalt. Angelika Kauffmann seufzte noch immer unerhört süße Porträte, ein schönes Talent, das in dieser modischen Schäferei fast ganz aufgegangen war, aber im allgemeinen Schiffbruch doch noch einige gute coloristische Prinzipien aus der Mengs'schen Schule gerettet. Koch und Reinhard hatten an Pouffin und Claude angeknüpft, ohne, jeder technischen Ausbildung entbehrend, jemals ihre Vorbilder zu erreichen. Sieht man heute jene ganze von unseren Kunstgelehrten so unmotivirt in den Himmel gehobene Kunstrichtung an, so erstaunt man nur immer wieder auf's Neue darüber, daß alle Welt sich darauf kaprizirte, Malerei aus zweiter Hand zu geben, mit völlig unzureichendem Können, griechische oder irgend welche andere Kunst nachzuahmen und vor Allem wie jene antikisirenden Maler die Plastik in die Malerei zu übertragen. — Da war denn die jetzt bald auftretende Romantik freilich schon ein gewaltiger Fortschritt. Einstweilen war sie durch Aug. Wilh. Schlegel in Rom vertreten, der eben da weilte.

Rauch aber schloß sich auf's innigste an Wilh. v. Humboldt an, der als preußischer Ministerresident mit seiner liebenswürdigen Familie den Mittelpunkt dieses Kreises bildete.

Er war zu ſehr Deutſcher, um den glücklichen Inſtinkt zu haben, ſich um dies theoretiſirende Weſen nicht allzu viel zu bekümmern gleich Thorwaldſen, der die gelehrten Herren freundlich lächelnd reden ließ und ſeines Weges gieng. Rauch wurde im Gegentheil der Lehrer der Humboldt'ſchen Kinder und bald ſelbſt wie das eigene Kind im Humboldt'ſchen Hauſe behandelt, genoß Liebe und Freundſchaft die Fülle, wofür man freilich an ſeinen Arbeiten noch lange den vielen Thee herausſchmeckte, den er Abends in dieſen äſthetiſchen Zirkeln trank. Denn auch Friedrike Brunn hatte neben Humboldt's, Schlegel's und Frau Angelika ihren beſondern Kreis in Rom, und daß der bildſchöne junge Bildhauer da der geſuchteſte Augentroſt für die Damen blieb, braucht keiner weiteren Erläuterung. Ueberdies waren gleichzeitig noch Welker und Zoega da und Rauch entwickelt nun allerdings einen großen Eifer für archäologiſche Studien, die ihn die erſten Jahre in Rom ziemlich fruchtlos verbringen laſſen, ein Uebel, das übrigens ſehr Vielen ſo begegnete. Mit ſeiner Penſion von 125 Thlr., die erſt 1809 auf 400 erhöht wurde, war er überdies gar ſehr auf's Verdienen angewieſen und ſo zeichnete er denn viele Abbildungen für die Werke ſeiner gelehrten Freunde und reſtaurirte antike Statuen für Humboldt u. A., da damals gerade die Ausgrabungen in neuen Fluß kamen. Daneben wollte ein Relief von Jaſon niemals fertig werden und nur im Portraitfach leiſtete er Erheblicheres, beginnt die Statue einer Tochter Humboldt's, die ihm offenbar beſtellt wird, um ihm doch zu thun zu geben. Endlich, im Auguſt 1810, erfahren wir von einer größeren Arbeit, der Büſte der Königin Luiſe, die er nun dem eben zum Wittwer gewordenen König ſchickt. Das iſt nicht eben viel für ein Quinquennium, es wurde aber

doch der Anfang seines Glücks für den nunmehr schon 33 Jahre alt gewordenen Künstler, der diese ganze Zeit fast ausschließlich dem Humboldt'schen Hause und seinen gelehrten Freunden gewidmet, aber freilich auch fleißig studiert hatte.

Um diese Zeit folgte auch Frau v. Humboldt mit der Familie dem schon zwei Jahre früher zurückgezogenen Gatten und läßt ihn untröstlich zurück. Indeß er sich bemühte, gleich Thorwaldsen die Antike zu studieren — man glaubte nun einmal, hier den Inbegriff aller Kunst zu finden — reift er auf einem ganz andern Felde seiner Bestimmung entgegen, dem des Portraits. Es war von jeher die Stärke der deutschen Kunst gewesen, von einem Besonderen zum Allgemeinen, Idealen überzugehen, in der Darstellung des Individuellen und Charakteristischen das Höchste zu erreichen. Hier liegt wenigstens ganz entschieden Rauchs epochemachende Begabung und nicht in seinen Idealfiguren. Er hatte schon immer Büsten in Rom mit großem Glück gemacht, der Erzbischof von Taranto, Zacharias Werner, die Humboldts selbstverständlich, ja Thorwaldsen hatte ihn sogar, entzückt von seiner edlen Auffassung, gebeten, die seinige zu machen, nachdem er die der Königin Luise für seinen königlichen Herrn vollendet. Wie gut war es jetzt ihrem ehemaligen Kammerdiener gekommen, daß ihm die Fürstin nicht nur einmal gesessen, sondern daß er die schöne Frau jahrelang täglich gesehen, sich ihre Züge unauslöschlich eingeprägt!

Inzwischen wollte der König ein Grabmal für die Vielbeweinte haben und hatte von Thorwaldsen und Canova, aber auch auf Humboldt's Verwendung von ihm Entwürfe dazu verlangt. Er sandte welche, ohne daran zu denken, daß er neben solchen Concurrenten aufkäme. Thorwaldsen indeß hatte

aus Freundschaft für Rauch gleich abgelehnt, Canova wohl angenommen, aber auch nichts gemacht. Jetzt kam Rauch's Büste an und der König war sofort entschieden, daß er das Grabmal haben müsse. Fast komisch erscheint indeß, daß ihn ganz besonders ansprach, was uns heute vielleicht am wenigsten an dem Werke befriedigt — eine gewisse liebevoll schüchterne Sauberkeit der Behandlung, die entsprach seinem eigenen Wesen und gefiel ihm also. — Nun sollte Rauch aber augenblicklich kommen, um mit ihm die Details zu besprechen, da keiner der Entwürfe ihm recht genügte. Rauch arbeitete wieder an seinem Jason-Relief, das eben endlich fertig im Thonmodell war, als er die Nachricht erhielt. Am 5. Februar 1811 reist er über Wien ab, Humboldt zu sehen und braucht einen Monat für eine Reise, die man heute in drei Tagen macht. Als Künstler noch ganz unerprobt, kommt er in Berlin an, aber hochgebildet durch den beständigen Umgang mit den ausgezeichnetsten Menschen, weltgewandt, ein selten anziehender Mensch und ein Talent ersten Ranges in der Wiedergabe solcher Persönlichkeiten.

Das sollte sich jetzt alsbald erwahren. Einstweilen macht er allen Prinzessinnen seine Aufwartung — er wußte offenbar, wo er seine Beschützer zu suchen hatte — erhält ein Atelier angewiesen und für die Verköstigung täglich 1 Thlr. 8 Pf. Dafür machte er sich jetzt an die Skizze des Grabmals und sucht die Hoheit der Königin mit der Liebenswürdigkeit des Weibes zu verbinden. Auch Schadow und viele andere waren um solche angegangen worden, die seinige gefiel aber dem Könige weitaus am besten. Unsicher, wie er immer ist, läßt er indeß alle Prinzen und Prinzessinnen kommen und selbstverständlich stimmen die Damen jetzt alle für Rauch — sie

hätten es auch blind gethan — und die Herren für das, was dem König am besten gefällt. So war die Sache bald entschieden.

Rauch hatte an den Sarkophag, auf dem die Königin ruht, Reliefs in griechischem Geschmack componirt, der König hatte den gesunden Verstand, sie sich zu verbitten. Da er im Charlottenburger Schlosse Wohnung angewiesen erhalten hat, so kann er also, während er an dem überlebensgroßen Modell arbeitet, immer heraus in den Park treten und den schönen Sommer genießen, begleitet von seinem Töchterchen, das sich auf einmal unter anderen zurückgelassenen Inventarstücken seines ersten Berliner Aufenthalts vorgefunden.

Er arbeitet jetzt rastlos in seiner grünen sonnigen Einsamkeit und der König kommt fast alle Tage, um die Fortschritte der Arbeit zu begleiten. Als Rauch endlich eines Tages den Kopf ausgeführt, kommt er nach Tisch zurück und findet den König mit seinen Kindern da in Thränen, sie waren alle so gerührt worden von dem Ausdruck des Kopfes, daß er dem König versprechen muß, nichts mehr daran zu machen. Wirklich ist dieser Ausdruck seliger Ruhe das beste an dem ganzen Monument.

Rauch hat sich in den Kopf gesetzt, daß er nur in Rom die Ausführung in Marmor besorgen könne, auch das ringt er nach und nach mit dem Beistand der Prinzessinnen und gelehrten Freunde dem König ab, der sich doch so ungern von dem Modell, an dem er jede Falte hat entstehen sehen, trennt. Man muß gestehen, daß er mit seiner Liebe und dem tiefen Gemüth, was er dabei offenbart, die rührendste Figur in diesem kleinen Drama spielt, das ihn in allen freien Stunden beschäftigt.

Heute wird man diesen Drang Rauchs, nach Rom zurückzukehren, unbegreiflich finden, damals hielt man es für unerläßlich, dies gräzisirende Bad zu nehmen und alles Nationale und Lokale darin wegzuwaschen, um jene kühle Glätte zu erreichen, die uns jetzt in den Werken eines Canova und Thorwaldsen so anfröstelt. — Um sie zu erlangen, will er gleich fort. Aber da kommen glücklicherweise ein Fieber, dann die Büsten dazwischen, er muß erst den König, dann ein halb Dutzend Prinzessinnen modelliren und wird also genöthigt, sein wahres und ächtes Talent in Bewegung zu setzen und zu seinem größten Aerger alle Welt damit zu entzücken, da er in der Ungeduld, fortzukommen, eine Kühnheit und malerische Freiheit entwickelt, zu denen er sonst vielleicht noch lange nicht gelangt wäre. Denn nichts ist häufiger, als daß sich ein Künstler lange über die Natur seiner Begabung täuscht, Dinge von sich verlangt, die nicht für ihn passen und das, was ihm mit größter Leichtigkeit gelingt, seine wahre Stärke ist, gering schätzt, es hinter das zurücktreten läßt, was er sich mit unendlicher Mühe abgezwungen.

Mit jener zähen Energie, die Rauch mit allen großen Künstlern theilt, setzt er es zuletzt doch durch und reist endlich ab. Es war der 5. Januar 1812, als er sich mit Rudolph Schadow, diesmal schon im eigenen Wagen, auf den Weg macht über Wien und dort vierzehn Tage bei Humboldts bleibt. Erquicklich ist hier in diesem ganzen Bilde nichts so sehr, als die Freundlichkeit und Liebe, die Geltung, welcher sich der ehemalige Lakai bei der ganzen königlichen Familie nicht nur, sondern auch, ihrem Beispiel folgend, beim ganzen vornehmen Berlin erringt. Da liegt eine Achtung des Talents darin, die man vorläufig noch bei allen gleichzeitigen

deutschen Höfen — den Weimar'schen ausgenommen — sehr vergeblich sucht und die sonderbar absticht gegen die habsburgische Grandezza.

Doch bald mußte von Humboldts geschieden werden. Um so mehr als er über München reist, wo der kunstsinnige Kronprinz Ludwig sehnlich seiner harrte. Er hatte noch nichts von Rauch gesehen, aber so viel schon von ihm gehört, besonders von seiner Kenntniß der Antiken, daß er ihn durchaus über den Ankauf der erst unlängst aufgefundenen Aegineten berathen will, den er beabsichtigt. Rauch gefällt ihm aber so, daß er in ihn dringt, doch einige Zeit in München zu bleiben und verschiedene Arbeiten für die schon projektirte Walhalla auszuführen, ja ihm ein Zimmer neben dem seinigen als Atelier einräumt, um nur nach Herzenslust mit dem anziehenden Mann verkehren zu können. Wirklich muß Rauch nach der unmittelbar vorher gemachten Zeichnung Gottfried Schadow's damals schon etwas ganz Bezauberndes gehabt haben in seiner Erscheinung. Er modellirt jetzt rasch nach einander die Büsten von Vandyk, Snyders und Admiral Tromp, nach den berühmten Bildern des Erstern in der Galerie. Wie sich denken läßt, wenn man unter diesen Umständen arbeitet, sind sie recht mittelmäßig, und es war nur gut, daß der Kronprinz mehr leidenschaftlicher Liebhaber als Kenner gewesen zu sein scheint. Rauch spricht ihm von dem eben damals aufgefundenen Torso des Ilioneus und wird nun gleich beauftragt, den Kauf zu vermitteln und so der künftigen Münchner Glyptothek diese Perle zu erwerben. Ebenso soll er sofort den Kauf der Aegineten einleiten. Um ihn festzuhalten, muß er auch noch den großen Kurfürsten und Hans Sachs modelliren; endlich reißt er sich aber doch los, schickt

die Büsten voraus, die er alle fünf in längstens 14 Tagen modellirt hat, ein Beweis von ungewöhnlicher Arbeitskraft oder Hast, und folgt ihnen, nicht ohne dem Kronprinzen versprechen zu müssen, beständig in Correspondenz mit ihm zu bleiben. Als er in Florenz ankömmt, erfährt er zu seinem größten Schrecken, daß das Modell seines Grabmals in Bologna liege, in tausend Stücke zerbrochen wegen schlechter Verpackung. Also schleunig zurück über den beschneiten Appenin nach Bologna, wo sich der Schaden glücklicherweise repariren läßt. Rom trifft er entzückt, obwohl der Papst fortgeschleppt und im Gefängniß ist, denn es erwartet Napoleon, der immer die fascinirendste Wirkung auf die Italiener ausgeübt, wie sehr er sie auch mißhandelt und verachtet. Thorwaldsen arbeitet bereits am Alexanderzug, der den Palast schmücken soll, welchen der Imperator bewohnen wird. Alle Freunde sind in voller Arbeit, den Kaiser würdig zu empfangen, während er für dessen beide Todfeinde beschäftigt ist. Bis seine Modelle ankommen, fängt er Thorwaldsen's Büste an, die so überaus gut gelingt, daß sie der Freund gleich in Marmor ausführen läßt, ebenso einen Grafen v. d. Goltz. Dazwischen schreibt ihm Kronprinz Ludwig mit vollstem Vertrauen: „Mit freudiger Erwartung öffne ich jeden Ihrer Briefe, alle sind mir merkwürdig. Großen Künstler schätze ich in Ihnen, aber, wie erhob sich meine Meinung sehend zu Regensburg bei meiner Cousine Taxis des Brustbildes Abguß der Königin von Preußen Statue! Doppelt freue ich mich, Sie zu kennen!“ Bald darauf am 31. Juli gieng Rauch nach Carrara, um für seine Königin den schönsten Marmorblock dort auszusuchen und die Arbeit gleich am Platz anzufangen, wie die Ausführung seiner Legion von Büsten. Kaum ist er angelangt und

findet in dem auch da weilenden Friedrich Tieck einen liebenswürdigen Freund und Genossen, so gefällt es ihm dermaßen in dem romantischen Thale, daß er dem König vorschlägt, der Zeitersparniß halber lieber gleich das ganze Grabmal sammt den beiden herrlichen Candelabern, die er für die beiden Seiten componirt, in Carrara zu machen. Das zeigt uns unter Anderm auch, was es mit der Unerläßlichkeit, dergleichen in Rom zu fertigen, eigentlich bei ihm auf sich hat. — Außer diesen beiden großen Arbeiten hat er aber auch noch die Figur jenes Töchterchens Humboldt's, das er schon bei seinem ersten römischen Aufenthalt modellirte, in Marmor auszuführen und manches Andere, so eine wahre Unzahl Büsten, kurz, er etablirt mit seiner gewöhnlichen Thatkraft alsbald eine große Werkstätte da, in der Tieck die zweite Rolle übernimmt und den Majordomus bei den Arbeitern zu unendlicher Erleichterung Rauchs vortrefflich spielt, da die beiden für einander geschaffen sind, wie Kopf und Hand.

Inzwischen beginnt das Jahr 1812 seine furchtbare Rolle und macht die Fernstehenden hoffnungsvoll erbangen. Endlich im Januar 1813, nachdem die Capitulation von York in Carrara schon bekannt geworden, erhält er Antwort von Berlin. Sie lautet natürlich, bloß um nach Carrara zu gehen, habe ihn der König nicht fortgelassen, er solle seine Figur in Rom vollenden. Und doch war er selber sich inzwischen ganz klar geworden, daß er das gar nicht brauchte; ja er hatte die große Statue schon beinahe fertig, auch eine kleine verbesserte Wiederholung schon angefangen. Am 5. Juni 1813 kommt er in Rom an und erfährt nun erst die ganzen seither stattgehabten Kämpfe, trifft Cornelius, Overbeck und alle Deutschen in größter Aufregung. Noch lastet aber der Druck der fran-

zösischen Herrschaft unleidlich auf der sklavisch ergebenen Stadt und die vielen Convertiten unter den deutschen Künstlern, den wahnsinnigen Zacharias Werner als Leithammel, benahmen sich fast so erbärmlich als die heutigen Ultramontanen. Seine Unruhe — es war im August 1813 — war fürchterlich. Zuletzt wird er gar verhaftet, aber bald wieder losgelassen, da er klug wie immer alle von Humboldt's u. A. empfangenen Briefe verbrannt hatte. Endlich nach langem qualvollen Harren erhält er am 7. November die Nachricht von der Schlacht bei Leipzig. Entzückt, wie er ist, wird er aber jetzt nur um so verdächtiger und soll sogar mit Andern nach Chalons deportirt werden. Nur eine Gesandtschaft der französischen Künstler an den Polizeidirektor kann ihn befreien und gibt dadurch Zeugniß von der Achtung, deren er schon allgemein genoß. Natürlich verleidet ihm dergleichen Rom noch mehr. Doch vermittelt er gerade jetzt den Ankauf des Barberinischen Faun's für den Kronprinzen von Bayern und verbirgt ihn im Humboldt'schen Hause, dessen Verwaltung er hat.

In dieser Zeit werden auch Canova's drei Grazien fertig und er bewundert sehr dieses süßliche Werk. Das sieht man denn fast zu gut in seiner Königin Luise, die unbeeinflußt in Carrara ausgeführt wahrscheinlich noch viel besser geworden wäre. Am 8. Januar 1814 wird sie endlich fertig und sein Atelier nicht leer von Bewunderern und Besuchern. Es ist aber ganz charakteristisch, daß Canova offenbar am meisten davon entzückt ist und ihn sofort zum Senatsmitglied der Akademie von S. Luca vorschlägt. In der That gehört alles, was uns heute an dem Werk erfreut, neu und überraschend erscheint, Rauch selber, und alles, was uns allzu

zierlich und peinlich elegant an demselben anmuthet, ein gewisses gebundenes Wesen besonders in der Behandlung der Gewänder, angeblich der Antike, in der That aber noch mehr Canova. Es fehlt der mit über der Brust gefalteten, nicht wie todt, sondern nur schlummernd daliegenden Figur noch die Größe, die nur durch jene breitere und geistvollere Behandlung der Nebendinge erlangt werden konnte, welche Rauch in der That später in seinen Porträtfiguren oft erreicht hat. Hier ist wenig davon, selbst die leicht übereinander geschlagenen Füße widersprechen dem, wie der Ruhe und Majestät des Todes. Sicherlich lag das aber gerade am meisten im Geschmack der Zeit und besonders des Bestellers, der eine Abneigung gegen alles Große und Erhabene hatte.

Nichtsdestoweniger bildete dies Monument als die erste bedeutende Arbeit des bereits 37jährigen Mannes einen vollkommenen Abschnitt in der Geschichte der deutschen Skulptur, kündigt den Ausgangspunkt einer neuen Richtung an und einer großen Schule. Denn was es von Canova wie Dannecker gründlich unterscheidet, ist das stark hervortretende nationale und realistische Element. Eine gewisse, aus Pedanterie, Gewissenhaftigkeit und Liebe gleichmäßig stammende Kleinlichkeit ist uns angeboren und kehrt darum auch in den meisten deutschen Schulen im Anfang allemal wieder, selbst bei der Ausführung der größten Intentionen, was ein Dürer und Holbein am besten zeigen. Das hindert nicht einmal den männlichen Nerv, wie ja z. B. die Behandlung der Haare bei beiden Künstlern nur einem Mann so gelingen kann, der von Zittern absolut nichts weiß. Dieser Nerv ist es denn auch, der gerade Rauchs Arbeit bei genauer Betrachtung von der des weichlichen Italieners doch gründlich unterscheidet. Noch

mehr thut es freilich der so ganz individuelle Ausdruck des lieblichen Gesichts voll Reinheit und Adel, in dem sich die ganze Liebenswürdigkeit einer fast verschüchterten, aber tiefen Natur, die jetzt zur Ruhe gekommen, malt, neben dem ein Canova'scher Kopf vielleicht schöner, aber auch ganz gewiß leerer und koketter aussieht. Das ist ein Weib, das nöthigenfalls seine Würde zu wahren weiß und an das kein unreiner Gedanke herankann, die Canova'schen Damen aber haben nichts zu wahren, sondern nur zu gewähren.

Rauch kehrte jetzt zur Ausführung der übrigen Arbeiten wieder nach Carrara zurück, wo unter Tiek's Leitung rüstig fortgearbeitet worden war. Unterwegs wird er auch noch von Räubern überfallen und muß sich, billig genug, mit 9 Scudi loskaufen. Dort fand er auch alles verändert. Noch voriges Jahr hatten die Carrarese 1500 Stück Büsten Napoleons nach Chaudet in die ganze Welt verkauft, jetzt zerschlugen sie alle, deren sie nur irgend habhaft werden konnten. Rauch selbst lebt mehr im Lager der Verbündeten als bei seinen Arbeiten und behängt sein Atelier mit Landkarten, auf denen er ihren Vormarsch nach Paris notirt. Nur der Gedanke tröstet ihn darüber, daß er den Kampf nicht selber mitmachen kann: daß doch Jemand da bleiben müsse, der die Sieger verherrlichen könne. In der That bestellte ihm dann auch gleich der unermüdliche Kronprinz von Bayern die beiden Büsten von Blücher und Schwarzenberg für die Walhalla. Indeß wurden Sarkophag und Candelaber fertig und gingen im August nach Livorno, um zusammen mit der Figur die Reise nach Hamburg zur See zu machen. Der erstere, reich verziert, angeblich antik, in Wahrheit empire, ist mehr zierlich als schön und nur der zornige Adler vorne zeigt Rauchs Meisterschaft

in Behandlung der Thiere. Um so besser machen sich die vortrefflich componirten und überaus reich ausgeführten Candelaber, bei deren einem drei Parzen, beim andern von Tiek gefertigten drei Horen den Schaft umgeben und auf einem von Büffelköpfen geformten Untersatz stehen, während die Flammenschaale von Adlern getragen wird. Es ist schwerlich etwas Besseres in dieser Art seither gemacht worden, und das außerordentliche dekorative Geschick Rauchs, sowie sein feiner an der Antike geschulter Geschmack zeigen sich hier auf's Glänzendste.

Jetzt gieng es um so energischer an die Vollendung der vielen Büsten, vorab der des Königs und der Humboldt'schen Figur. Eine unermeßliche Arbeitslust ist über ihn gekommen, nachdem der Sieg entschieden und das Vaterland gerettet war. Da wird ihm auch noch die Figur des Kaisers Alexander vom Grafen Ostermann bestellt, als er nach Beendigung der Hauptarbeiten zur Aufstellung seines Monuments nach Berlin abreisen will. Er eilt aber so, daß er nicht einmal den Kronprinzen von Bayern in Wien besucht, wo dieser beim Congreß weilend ihn erwartet. Als er aber München passirt, liest er in der Zeitung, daß das englische Schiff, welches sein Monument trägt, von einem amerikanischen Corsaren gekapert worden. — Am Sylvestertag kömmt er in Berlin an und wird auf's Freundlichste von den Kindern des in Wien abwesenden Königs empfangen. Der amerikanische Caper war inzwischen auch wieder von einem Engländer genommen worden und das Monument wenigstens auf dem Wege. Einstweilen knüpft er die Verbindungen mit dem ihm so innig befreundeten Schinkel, dann Beuth und anderen bedeutenden Männern wieder an.

In Berlin herrschte noch immer die antikisirende Rich-

tung ganz im Gegensatz zur Romantik, die nun bald in München zur Alleinherrscherin erhoben ward. Für diese hatte Rauch nie geschwärmt, seine Bildung wie sein Geschmack zogen ihn zur Antike, — sein Talent aber zum Realismus. Denn wer wüßte es nicht, daß die Theorie und die Begabung großer Künstler oft etwas gar Verschiedenes sind. Seine Praxis setzte sich demnach aus beiden zusammen und ohne Zweifel hat das Studium der Antike seiner realistischen Produktion entschieden genützt, ihr Styl, Adel und Würde gegeben, der Kern seines Talents liegt aber in dieser wie bei Göthe, dem er in so vielen Stücken, nicht nur im Aussehen gleicht. So auch in seiner sonst den Künstlern nicht eigenen Pünktlichkeit und der Ausführlichkeit im Schreiben. Charakteristisch für ihn ist aber auch das große Interesse, das er fortwährend an der Politik nimmt. Man sieht da gleich, welchen Unterschied es macht, wenn man einem großen Staat angehört. Seine Correspondenz mit dem die Werkstatt leitenden Tiek ist eine unerschöpfliche Quelle, aus der man alles Mögliche holt. Um so mehr als er selber fortwährend mit den ausgezeichnetsten Männern verkehrt, die Berlin enthält; besonders auch mit Blücher und Gneisenau, die er gleich zu modelliren sich vornimmt. Dann ißt er alle Wochen beim Kronprinzen wie anderen Prinzen und Prinzessinnen und steckt natürlich bald mitten in seiner Büstenarbeit. Als er am 1. April 1815 zu Blücher kömmt, um dieselbe bei ihm anzufangen, da findet er den Fürsten wie in einem Hauptquartier: eben ist die Nachricht angekommen, daß Napoleon in die Tuilerien wieder eingezogen. Das g
aber beide nicht, da keine andere Zeit bleibt, s
Rauch seinen Kopf, während der Feldmarschall bei
Am Abend, wo Blücher zur Armee abgeht, ist er b

Es ist eine Raufluft und Siegeszuversicht, eine Macht darin, die man erst recht versteht, wenn man diese Art ihrer Entstehung kennt und die ernst-freudige Stimmung sich enträthseln kann, die sich ausspricht. Rauch hat viel besser vollendete Büsten mit eleganterer Flächenbehandlung, meisterhafterem Formverständniß gemacht, so die unübertreffliche des Architekten Genelli oder Göthe's, aber keine, die lebendiger, packender wäre als diese Blücher'sche, Niemand, der diesen Kopf sieht, wird auch nur einen Augenblick bezweifeln, daß das ein ungewöhnlich verwegener Soldat und zwar ein Feldherr sei. Es ist die merkwürdigste Vereinigung von grenzenloser Kühnheit und Jovialität, denn nichts Böses, unheimlich Drohendes, im Gegentheil eher etwas Freundliches liegt darin, ein Ausdruck, so etwa, wie ihn der Hahn hatte, als er zum Regenwurm sagte: „nur nicht ängstlich!" vor er ihn fraß.

Als an Johanni 24 Postillone die Siegesnachricht von Waterloo brachten, traf sie Rauch auch als Sieger, denn inzwischen war das Grabmal endlich angekommen und machte in der Gruft zwischen den beiden prächtigen Candelabern stehend die unvergleichlich rührende, zugleich erhebende und versöhnende Wirkung, welcher sich Niemand zu entziehen vermag. Der am gleichen Tag zurückgekehrte König ist entzückt, das Publikum nicht minder, der Erfolg war ein ungeheurer, denn selbst die Schwächen der Arbeit — der Rest Canova'scher Süßlichkeit, der darin steckt, dienten dazu, ihn zu vermehren bei einem Publikum, das von jeher das Sentimentale geliebt hat. Er dauert seit mehr als sechs Jahrzehnten ungeschwächt fort, was sehr viel mehr ist und beweist, daß hier doch eine Saite angeschlagen ward, die mit dem tiefsten Empfinden einer Nation zusammenhängt, die wie unsere so ganz vom Gemüth

beherrscht wird. Rauch ward jetzt mit Gnaden überhäuft und erhielt sogar ein wenigstens für jene Zeit bedeutendes Honorar, d. h. 10,000 Thlr. Ueberdies die Erlaubniß, wieder nach Rom zurückzukehren. Man hat in Deutschland die Künstler nie anders denn als eine Unbequemlichkeit empfunden, und es ist nur gut, daß man nach Fräulein Ottilien's kluger Beobachtung das Unbequeme lieber erträgt als das Unbedeutende.

An Rom war ihm jetzt im Grunde doch viel weniger gelegen, er ahnte allmälig, daß seine Aufgabe in Berlin und nicht in Italien lag, und es war ein Beweis für die Gesundheit seiner Natur, daß er nicht einen Augenblick vergaß, wie tief er im nationalen Boden wurzle. Handelte es sich doch gerade jetzt um die Errichtung großer Bauten, die der Siegesfreude und der Macht des vergrößerten Staates zum Ausdruck dienen sollten, vorab ein großer Dom und das Museum. Sehr bezeichnend ist es da nun freilich, wie die bei uns von jeher grassirende Nützlichkeitstheorie mit diesen idealen Forderungen in Conflikt gerieth und gewöhnlich siegte, wenn sie vom Sorgen für das Nothwendige sprach und damit in unglaublicher Blindheit die Gestaltung des Schönen als etwas Ueberflüssiges ansah. Als wenn die Fähigkeit, das Fesselndste und Bezaubernste zu erzeugen, was es überhaupt gibt, das Schöne, jemals überflüssig wäre! Leider hat sich in dieser Beziehung die traditionelle Nüchternheit unserer Büreaukratie noch gar nicht gebessert. Man sah Frankreich, das noch eben besiegte und niedergeworfene, sich weit rascher erheben, Wohlstand, ja Reichthum erringen, ohne sich ein halbes Jahrhundert lang auch nur die Frage vorzulegen, aus welchen Quellen es denn diese merkwürdige Elastizität schöpfe, geschweige denn daß man je eingesehen hätte, daß es dies blos jener eifrigen

Pflege des Geschmacks und Schönheitssinnes verdankte, die ihm die ganze Welt tributpflichtig machten.

Es hat vielleicht nie eine Nation gegeben, welche die Wahrnehmung ihrer materiellen Interessen so grundschlecht verstanden hätte als die deutsche in diesem superklugen Jahrhundert, wo es scheint, daß wir ewig verdammt seien, ein Volk von eigensinnigen und pedantischen Schulmeistern und Corporälen darzustellen und uns mit Hegel'scher oder Schopenhauer'scher Philosophie über unsere Armseligkeit und unsern Mangel an gesundem Menschenverstand zu trösten! Dom und Museum verdufteten also vorläufig, dagegen erzeugte man in den neuerworbenen Provinzen durch die schlechte Behandlung ihrer gewerblichen Interessen, die das Napoleonische Regiment vortrefflich zu schützen verstanden, bald eine so gründliche Abneigung gegen sich, daß dreißig Jahre ungestörten Friedens sie nicht zu beseitigen vermochten. Man hatte schon damals die doktrinäre Vorliebe für Adam Smith und opferte dieser die ersten Lebensbedingungen eines gesunden Staates. Rauch gerieth über dies lederne Büreaukratenthum in eine solche Wuth, daß er einmal an Tieck schreibt, er werde noch ihre Dreieinigkeit — die drei Büffelköpfe am Candelaber der Königin Luise — als Wahrzeichen auf öffentlichem Markte aufstellen lassen. Daß er sie auch heute noch nicht wegzunehmen brauchte, das konnte er freilich nicht voraussehen. Während in dem besiegten und niedergeworfenen, zur Zahlung einer Milliarde Entschädigung verurtheilten, vom Feinde noch besetzten Frankreich sofort von der Restauration 20 Millionen zu Bestellungen an die Künstler für Monumente und Bauten aller Art ausgesetzt wurden, um der Nation die Quelle ihres Reichthums, ihr Kunstvermögen zu erhalten, warf man in

Berlin, wo man einen guten Theil jener Millionen empfangen, 600 Thlr. aus, um durch Rudolph Schadow in Rom einige Gypsabgüsse von Ornamenten u. dgl. zum Unterricht der Baubefliſſenen und Handwerker zu kaufen. Und doch hatte man einen Schinkel und Rauch, die des Höchſten fähig, zur Heranbildung einer blühenden Kunſtinduſtrie wie geſchaffen geweſen wären.

Einſtweilen vertrödelte man eine unſägliche Zeit mit Berathungen, wie man es möglich machen könnte, ohne das Geld Nützlicherm zu entziehen, Berlin durch Monumente zu verzieren, da Friedrich Wilhelm III. ſelber ängſtlich gewiſſenhaft, allem Großen abgeneigt und auf's ledernſte berathen nie über ſeine Skrupel wegkommen konnte. Jede Zeit malt ſich in ihren Bauten und ſo war es denn ganz charakteriſtiſch, daß das erſte Monument, worüber man ſich bei dieſem neuen Morgenroth, das ſo langes Regenwetter verkündete, einigte, eine Hauptwache war. In Wien fieng man nach 48 doch wenigſtens mit einem Arſenal und die Stadterweiterung mit einem Opernhaus an. Nur König Ludwig von Bayern begann würdig mit der Glyptothek und den Vorarbeiten für die Walhalla!

So weit herunter war man aber damals doch noch nicht in Berlin, wie ſechzig Jahre ſpäter, wo man nach viel koloſſaleren Erfolgen ſo abſolut gar nichts zu Stande brachte, daß man nicht einmal dem neuen Reichstag ein Haus zu erbauen vermochte, ſondern lieber das Geld dazu unfruchtbar liegen ließ, weil man nicht die Fähigkeit hatte, es paſſend zu verwenden, ſo daß bis heute außer einer höchſt mißlungenen Säule gar kein Monument kommenden Geſchlechtern Zeugniß von einem der größten Triumphe ablegt, den jemals ein Staat errungen.

Einstweilen erhielt Rauch jetzt wenigstens für die besagte Hauptwache die Standbilder von Scharnhorst und Bülow in Aussicht gestellt. Noch vorher aber kam Kaiser Alexander nach Berlin und sitzt ihm zu der längst bestellten Figur. Ganz charakteristisch ist wiederum, daß der König dem bei solchen Gelegenheiten rasch entschlossenen Rauch abschlug, ihn zu empfehlen, der Kaiser mußte erst das Monument in Charlottenburg sehen und ihn dann aus eigenem Antrieb sofort holen lassen. Der Alexander's folgten nun die Büsten von mehreren Prinzessinnen und Prinzen; es zog sich fort bis in's Jahr 1816 hinein, er konnte nicht loskommen. Ja nun mußte er erst noch die Skizzen zu den Monumenten für Scharnhorst und Bülow fertigen, zwei Jahre hatte man also gebraucht, um nur hier zu einem Entschluß zu kommen. In vierzehn Tagen war er fertig, jetzt mußte er aber vier Wochen Spießruthen laufen, bis alle hohen Herrschaften, Minister und hohen Militärs sie gesehen und sich gehörig gewundert hatten, daß man denen schon Denkmäler zu setzen anfieng, die diesen niedergeworfenen Staat eben wieder auf die Beine gebracht. Hatte doch der, welcher ihn gegründet, Friedrich der Große, selber noch keines, nur das des großen Kurfürsten und einiger Generale Friedrich's zierten damals Berlin, welche er selber auf dem Wilhelmsplatze hatte setzen lassen und sie nachher wohl der Symmetrie wegen fortgesetzt worden waren, so daß Ziethen und der alte Dessauer die ihren fast ein halbes Jahrhundert nach ihrem Tod 1794 durch Schadow erhielten.

Nach allen Andern kam der König, welcher am schwersten zu befriedigen war, denn unsere Liebe zur Kunst in Deutschland äußert sich hauptsächlich kritisch, nicht praktisch — und wirklich mußte Scharnhorst erst ganz umgearbeitet werden, um einen

richtigen Soldaten-Professor aus ihm zu machen. — Endlich am 7. Juli konnte Rauch davonlaufen nach Carrara, was ihm nachgerade sehr von Herzen gegangen zu sein scheint. Von dort geht er, entzückt, die Geheimräthe mit Michel Angelo und Rafael vertauscht zu haben, nach Rom. In den Ateliers der Freunde macht er die Bemerkung, daß Thorwaldsen's berühmter Adonis noch sehr die Hand des Meisters nach der der Arbeiter bedürfe; beim Münchner Exemplar wenigstens scheint sie ihm versagt geblieben zu sein.

In Carrara während der Ausführung seiner paar Dutzend Büsten und der Modelle des Scharnhorst und Bülow bleibt er in beständiger Correspondenz mit Schinkel und Beuth, die uns die werthvollsten Aufschlüsse gibt. Was hätten diese drei Männer dem preußischen Staate leisten können, wenn man sie bei Lebzeiten auch nur halbwegs verstanden und unterstützt hätte, statt ihnen Monumente zu setzen, nachdem sie todt waren! Schinkel baute indeß sehr viel — auf dem Papier — und Beuth schrieb bitter satyrische Briefe an den fernen Rauch. Diesem eine große Werkstatt zu errichten, bis er zurückkäme, war versprochen, als er nach zwei Jahren kam, war man freilich trotz seines unaufhörlichen Treibens noch nicht einmal über den Plan einig, wo sie hinkommen sollte. Einstweilen fängt er in Carrara nach Vollendung der Modelle die Figuren von Scharnhorst und Bülow in Marmor an, macht zwei große Candelaber, wie die Charlottenburger für einen Franzosen als Denkmal in der Vendée, an denen er sein großes dekoratives Talent auf's Neue erprobt. Dann fertigt er endlich die längst bestellte Statue des Kaisers Alexander, in dem Moment aufgefaßt, da derselbe zur Rettung des Vaterlandes das Schwert zieht. Der Marmor-Ausführung einer großen

Zahl Büsten haben wir schon erwähnt, unter denen die Thorwaldsens, die er bei seinem ersten Besuch in Rom modellirt. Endlich machte er noch die Skizze zu einem Monument Blücher's in Breslau. Das Atelier in Carrara war durch diese Fülle von Arbeiten nach und nach immer mehr angewachsen, jetzt sollten die Gehülfen alle bald mit nach Berlin genommen werden sammt Tiek, der sie in Abwesenheit Rauch's immer dirigirt hatte. Vorher gieng er noch einmal nach Rom, wo er die neudeutschen Romantiker in starkem Gegensatz zu den Klassikern Thorwaldsen, Koch, Wach ꝛc. trifft. Er selber fand die Fresken der Casa Bartholdy gut und bewunderte Cornelius als den kühnsten und genialsten der Maler dort, hat aber wenig Freude an dem Fanatismus der Nazarener, wie er denn viel zu hoch und frei durch Humboldt gebildet ist, als daß er sich für irgend etwas fanatisirte. Am 21. April 1818 konnte er endlich Carrara verlassen und kam, da er den Rückweg auch über Rom nahm, noch gerade recht zu jenem berühmten Fest, das dem Kronprinzen von Bayern durch die deutschen Künstler gegeben ward. Dann gieng er noch nach Neapel, besuchte Pompeji und Pästum, lernt in Neapel Peter Heß und Gau kennen, geht nach Rom zurück und im Juli über Florenz nach Venedig, überall verweilend und studirend, traf er im August 1818 wieder in Berlin ein, um es nun nie mehr auf länger zu verlassen.

Die große Werkstatt, die er sich geträumt, war also noch gar nicht angefangen und er muß sich noch ein volles halbes Jahr auf's scheußlichste plagen, bis er sie endlich fertig kriegen und zu arbeiten beginnen kann, obwohl er mit Aufträgen überhäuft war. Das ist nun ein so unausstehlicher Zustand, daß er zuletzt nach Breslau geht, wo ihm der Auf-

trag zu einem Blücher-Monument geworden. Unterwegs besucht er Ludwig Tiek, den er noch nicht kannte, wird dann vom Kronprinzen mit nach Oels genommen, um den General York zu modelliren, kömmt endlich nach Breslau selber und dann wieder zu York, so daß er erst im November zurückkehrt. Dort ist die Werkstatt noch immer nicht fertig, der Verdruß wirft ihn jetzt auf's Krankenlager durch ein Schleimfieber, das erst im Neujahr wieder besser wird und während desselben der Kronprinz seine Verpflegung aus der eigenen Küche besorgt. Als er wieder auf ist, wird endlich die Werkstatt Ende Februar fertig und er im April zum Professor an der Akademie ernannt, — am letzten Tag des Monats aber langt Tiek mit den carraresischen Gehülfen an.

Man kann wohl sagen, daß nun erst jene Thätigkeit beginne, aus der die große Berliner Bildhauer-Schule hervorgehen sollte und die Rauch's Gestalt für alle Zeiten zu einer hochbedeutsamen in unserer Kunstgeschichte macht. Schon seine langsame Entwicklung zeigt, daß er kein Mann einer überströmend reichen Phantasie war, bei ihm gieng das Gestaltungsvermögen von konkreten Anschauungen, vom Porträt aus und nur durch die gewissenhafteste Durcharbeitung vermochte er seinen Schöpfungen die Unvergänglichkeit zu verleihen. Gerade das war aber von außerordentlichem Werth in jener romantischen Periode, die das unbequeme schweißtreibende Studium der Natur und der Mittel der Darstellung beständig überspringen zu können, die Kunstwerke blos denken zu können wähnte und uns durch ihren Leichtsinn um eine wahrhaft klassische Periode in der Malerei gebracht hat, da sie außer Stand blieb, eine neue Formensprache zu erzeugen, welche man nur durch ein erneutes Studium der Natur ge-

winnen kann. Durch seinen eisernen Fleiß hat sie Rauch aber gewonnen und uns eine lange Reihe Werke von so unzweifelhaft bleibendem Werthe geschenkt, daß man sie auch heute, wo die Kunst doch bereits ganz andere Bahnen eingeschlagen, mit einem immer wieder neuen Vergnügen betrachtet, das bei denen der gleichzeitigen Münchner sehr gemischt zu sein pflegt.

Das sollte sich alsbald an den Denkmalen von Scharnhorst und Bülow erwahren, die er jetzt rasch zu Ende führte. Sie zeigen in ihrer Behandlung noch die Spuren des vorherrschenden Studiums der Antike, wie es seine italienische Periode charakterisirt, während später das der Natur durchaus überwiegt. Die rythmische Durchbildung der Linie geht ihm noch über die Wahrheit des Ausdrucks und das malerische Moment durch Charakterisirung des Stofflichen ist verhältnißmäßig noch schwach. Dafür sind die Charaktere bereits sehr gut herausgearbeitet, sowohl bei dem sinnend an den Baum gelehnten Scharnhorst, der erst den Plan macht, wie der Feind zu schlagen, wie bei dem in der stolzen Zuversicht eines Siegers gedachten Bülow. Die Reliefs am Sockel sind noch ganz klassizistisch in ihrer Form, voll vornehmer, fast zu gut frisirter Zierlichkeit, das Symbolische überall zutreffend und die Charakteristik der Wirksamkeit des Gefeierten so richtig wiedergebend, als es sich von einem so feinen Denker wie Rauch erwarten läßt. So gibt er bei Scharnhorst eine Pallas, die zwei jugendlichen Kriegern auf der einen Seite Vorlesungen hält, auf der andern ihnen Speere austheilt. Bei Bülow eine siegesgewiß anstürmende Victoria, die den Lorbeer in der Hand hält, um ihn sich nicht entreißen zu lassen. Lebhaft bewegt, wie die Figuren sind, haben sie im Machwerk doch noch etwas

Doktrinäres, was man später nicht mehr bei Rauch findet, es wäre denn bei dem Alexander, den ich nur durch Abbildungen kenne.

Während die beiden Generale noch vier Jahre auf ihre Aufstellung zu harren hatten, gieng der Meister an die beiden Blücher-Monumente, von denen das Breslauer, das den Helden anstürmend mit wallendem Mantel zeigt, ein malerisch lebendiges Moment hat, das es dem Berliner, welches uns den seinen Fuß auf ein erobertes Geschütz setzenden trotzigen Sieger zeigt, eher vorziehen läßt, obwohl hier das Mächtige, Ueberwältigende, was Blücher allen andern Zeitgenossen gegenüber eigen, vortrefflich charakterisirt ist. Man hat überall die wohlthuende Empfindung, daß der Künstler seinen Mann nicht nur persönlich gekannt, sondern auch vollkommen verstanden hat und ihn auf der Stätte seiner Triumphe darstellt. Das gibt dem Ganzen dieser Monumente, zu denen dann später noch Gneisenau und York an Blücher's Seite traten, etwas Wahrhaftiges, Lebensvolles von unvergleichlicher Wirkung, was sie weit über unzählige andere hinaushebt, bei denen man sich allemal fragen muß, was ihnen denn ein Recht gab, überhaupt oder gerade an diesem Platze aufzutreten, während er hier vom Genie Schinkels mit den Monumenten zugleich erst geschaffen wurde, durchaus den Charakter einer herzerquickenden idealen Insel, dreifach geweihten Bodens trägt. Es ist überall dieselbe Mischung von Genie und Philisterei, Größe und kühner Idealität der Conzeption und Kleinlichkeit der Ausführung oder doch Umgebung in irgend welchen Stücken, die nun einmal in Deutschland sich durch alles zieht, durchaus national scheint und daher nicht das Gemachte, Dekorationsmäßige hat, was anderen oft viel harmonischeren Plätzen eigen.

Nachdem dieses Monument 1826 enthüllt worden, begann Rauch die Arbeit an dem großen für den König Max Joseph in München. Hatte auch Tiek längst sein eigenes Atelier über dem seinigen erhalten und war Professor an der Akademie geworden, so hatte sich doch bereits um den nun auf der Höhe des Lebens stehenden Meister eine große Schule gebildet, der unter Anderen Drake, Steinhäuser, Troschel, Sanguinetti, Kiß, Achtermann, vor Allem aber Rietschel gehörten, welcher verschüchtert und ängstlich, wie er war, und dadurch den in sich gefesteten männlichen Rauch oft ungeduldig machend, doch schon sein glänzendes Talent entfaltete. Man kann dem Meister kein schöneres Zeugniß ausstellen, als er es in seinen Erinnerungen thut, wenn er sagt:

„Rauch war durch und durch gesund an Geist und Körper, ihm war das Extravagiren in Empfindungen, Phantasien und Stimmungen zuwider, ebenso leidenschaftlicher Ehrgeiz. Er verlangte, was er selbst war, und that — reine Liebe, volles Aufgehen in der Kunst, Streben nach besten Kräften, nichts zu viel und nichts zu wenig. Jeder sollte streben zu erreichen, soweit ihm die Flügel gewachsen wären, aber das ganz, und nicht darüber hinaus sich mit leerem Ehrgeiz quälen. — Rauch war unerbittlich gegen sich selbst und konnte, wenn ihm in seiner Arbeit etwas mißfiel, das Resultat monatelanger Mühe vernichten, unermüdlich von neuem beginnen. Er strebte wie ein Jüngling und mühte sich, als sei sein Leben bisher ohne Resultat gewesen. Er war bescheiden im tiefsten Sinne des Worts, manche Aeußerung von ihm hat mich in dieser Beziehung wahrhaft gerührt, und hätte Tausende beschämen müssen. Ebenso war er auch neidlos; er konnte sich an Allem wahrhaft erfreuen, wo etwas

Gutes und Schönes erreicht war, ja selbst dann, wenn er vielleicht selbst fühlte, daß dies ebenso zu erreichen, seinem gerade ihm eigenthümlichen Talente versagt bleiben müßte. Mochte ein solches Werk nun von einem Meister etwa wie Thorwaldsen sein, oder von einem jungen obscuren Künstler, sein Mund floß dann vor Freude und Lob über und er wünschte und suchte jeden, wo er konnte, an dieser Freude und Anerkennung mitzubetheiligen.

So ist er auch immer jugendlich geblieben, weil er jede Arbeit, als hätte er noch nichts erreicht, mit einem frischen Anlauf und Eifer begann, er ist bis in sein spätes Alter so fortgeschritten, daß er mit dem siebzigsten Jahre sein größtes und bestes Werk, das Monument Friedrichs des Großen, vollendete."

Er gieng nun 1829 mit ihm nach München, um ihm dort die kolossale Statue des Königs, die von Sanguinetti schon vorgearbeitet war, vollenden zu helfen und arbeitete dann an der kleinen Figur der Bavaria auch noch. Das Monument, dessen Architektur von Klenze nicht eben glücklich entworfen war, zeigt den König, die Verfassungsurkunde beschwörend, und an dem von Löwen getragenen Postament Reliefs, welche die Regierung desselben charakterisiren, in der Mitte der Langseiten durchschnitten von den zwei reizenden Figuren der Bavaria und des Glücks, das sie der Regierung des Königs dankt. Es ist trotz einzelner Mängel, wie das viel zu schmale Postament, das uns auf der Vorderseite die Besorgniß einflößt, daß der König herunterfallen könnte, dennoch eines der bestgelungenen Denkmäler, die wir in Deutschland besitzen und speziell die durch Schwanthaler gründlich ruinirte Münchener Bildhauerei hat ihm noch nicht entfernt etwas Eben-

Nachdem dieses Monument 1826 enthüllt worden, begann Rauch die Arbeit an dem großen für den König Max Joseph in München. Hatte auch Tieck längst sein eigenes Atelier über dem seinigen erhalten und war Professor an der Akademie geworden, so hatte sich doch bereits um den nun auf der Höhe des Lebens stehenden Meister eine große Schule gebildet, der unter Anderen Drake, Steinhäuser, Troschel, Sanguinetti, Kiß, Achtermann, vor Allem aber Rietschel gehörten, welcher verschüchtert und ängstlich, wie er war, und dadurch den in sich gefesteten männlichen Rauch oft ungeduldig machend, doch schon sein glänzendes Talent entfaltete. Man kann dem Meister kein schöneres Zeugniß ausstellen, als er es in seinen Erinnerungen thut, wenn er sagt:

„Rauch war durch und durch gesund an Geist und Körper, ihm war das Extravagiren in Empfindungen, Phantasien und Stimmungen zuwider, ebenso leidenschaftlicher Ehrgeiz. Er verlangte, was er selbst war, und that — reine Liebe, volles Aufgehen in der Kunst, Streben nach besten Kräften, nichts zu viel und nichts zu wenig. Jeder sollte streben zu erreichen, soweit ihm die Flügel gewachsen wären, aber das ganz, und nicht darüber hinaus sich mit leerem Ehrgeiz quälen. — Rauch war unerbittlich gegen sich selbst und konnte, wenn ihm in seiner Arbeit etwas mißfiel, das Resultat monatelanger Mühe vernichten, unermüdlich von neuem beginnen. Er strebte wie ein Jüngling und mühte sich, als sei sein Leben bisher ohne Resultat gewesen. Er war bescheiden im tiefsten Sinne des Worts, manche Aeußerung von ihm hat mich in dieser Beziehung wahrhaft gerührt, und hätte Tausende beschämen müssen. Ebenso war er auch neidlos; er konnte sich an Allem wahrhaft erfreuen, wo etwas

Gutes und Schönes erreicht war, ja selbst dann, wenn er vielleicht selbst fühlte, daß dies ebenso zu erreichen, seinem gerade ihm eigenthümlichen Talente versagt bleiben müßte. Mochte ein solches Werk nun von einem Meister etwa wie Thorwaldsen sein, oder von einem jungen obscuren Künstler, sein Mund floß dann vor Freude und Lob über und er wünschte und suchte jeden, wo er konnte, an dieser Freude und Anerkennung mitzubetheiligen.

So ist er auch immer jugendlich geblieben, weil er jede Arbeit, als hätte er noch nichts erreicht, mit einem frischen Anlauf und Eifer begann, er ist bis in sein spätes Alter so fortgeschritten, daß er mit dem siebzigsten Jahre sein größtes und bestes Werk, das Monument Friedrichs des Großen, vollendete."

Er gieng nun 1829 mit ihm nach München, um ihm dort die kolossale Statue des Königs, die von Sanguinetti schon vorgearbeitet war, vollenden zu helfen und arbeitete dann an der kleinen Figur der Bavaria auch noch. Das Monument, dessen Architektur von Klenze nicht eben glücklich entworfen war, zeigt den König, die Verfassungsurkunde beschwörend, und an dem von Löwen getragenen Postament Reliefs, welche die Regierung desselben charakterisiren, in der Mitte der Langseiten durchschnitten von den zwei reizenden Figuren der Bavaria und des Glücks, das sie der Regierung des Königs dankt. Es ist trotz einzelner Mängel, wie das viel zu schmale Postament, das uns auf der Vorderseite die Besorgniß einflößt, daß der König herunterfallen könnte, dennoch eines der bestgelungenen Denkmäler, die wir in Deutschland besitzen und speziell die durch Schwanthaler gründlich ruinirte Münchener Bildhauerei hat ihm noch nicht entfernt etwas Eben-

bürtiges an die Seite zu ſetzen gewußt. Hier ſieht man Rauchs eigenthümlichen Styl zum erſten Mal ganz fertig, frei von jeglichen Einflüſſen und doch in der ernſten keuſchen Art ſehr entſchieden an die älteren Florentiner, einen Ghiberti, Donatello, Verrochio erinnernd durch die Strenge der Behandlung, die indeß eine viel weiter gehende Charakteriſtik des Stofflichen, als er ſie früher zeigt, keineswegs ausſchließt. Nicht nur iſt die Flächenbehandlung weit eleganter und ſchärfer, hat das Rundliche, was ihr anklebte, verloren, aber auch ganz ſpeziell die Bavaria zeigt eine friſche, derbe, ein wenig trotzige Schöne, welche den Begriff unvergleichlich perſonifizirt, mit einem ſeltenen Formenreiz, aber auch einer Art Humor verbunden. Die Abundantia iſt auch ſehr ſchön, beide klaſſiſchen Figuren heben das Monument in eine ideale Sphäre, ohne irgendwie anders denn ſehr angenehm aufzufallen, im Gegentheil iſt die Harmonie aller einzelnen Theile mit dem Ganzen eine vollkommene, ſo daß gerade ihre ſtylvolle Schönheit dieſe Arbeit ſo auszeichnet. Max Joſeph ſelber hat ganz das Wohlwollende, Behagliche, Gemüthliche, was dem in der volksthümlichen Tradition als eine Art König von Ivetot fortlebenden Monarchen eigen war bei vollkommener Würde und rythmiſchem Wohllaut der Linien. Die Reliefs zeigen gerade ſo viel Philiſterei als nöthig, um dem Monument ſeinen deutſchen Charakter vollſtändig zu erhalten, auch die Löwen ſtehen an vollendeter Meiſterſchaft hinter dem andern nicht zurück, ſo daß man ſehr ſelten ſo viel Befriedigung bei einem Kunſtwerk empfindet.

Als er ſeinen König fertig hatte, gieng Rauch noch einmal nach Italien und blieb ein halbes Jahr dort hauptſächlich in Rom, von wo aus er dem ihm bereits zum Freunde

emporgestiegenen Rietschel seiner Gewohnheit nach die ausführlichsten Briefe schrieb, so über Thorwaldsen einmal:

„Was Sie von Thorwaldsen's Arbeiten in München zuerst sehen werden, ist die Statue des Herzogs von Leuchtenberg und die Gruppe der Genien von seiner Hand; die Muse ist von Tenerani nach des ersteren Skizze fast allein vollendet. Die Statue ist nach meiner Uebersicht nach dem Christus das Schönste seiner Werke hinsichtlich der Bedeutung und Harmonie aller Theile, Anordnung und Correktheit. Ebenso gilt dieses alles von der Gruppe, die nach zehntägiger Retouche das geworden ist, was im Modell ich vor mir sehe. Fast täglich sehe ich mich eine halbe Stunde im Atelier Thorwaldsen's um und nie verlasse ich dasselbe ohne die höchste Bewunderung des Meisters, der nie fehlenden Grazie, der Uebereinstimmung aller Linien und Verhältnisse, der unglaublichen Leichtigkeit, womit derselbe alles schafft und die Formen seinem Zwecke anzupassen, hin und her zu bewegen im Stande ist. Nie sah ich einen Zirkel in seiner Nähe!

„Aus dieser kurzen Andeutung werden Sie ersehen, wie es um den Muth des Künstlers steht, der in diesem großen, vielseitig erleuchteten Spiegel — nur seine eigene Unzulänglichkeit vergleichend — sein Nichts erblickt. Ich kann Ihnen versichern, wäre das allgemeine Sein in der schönen Natur, dem geschichte- und kunstreichen Rom nicht so allgewaltig anziehend, ich würde schon diesem Zustand entflohen sein, um bei der Arbeit meine Beruhigung wiederzufinden. Ich schlafe wenig und leise nur die Nächte" u. s. w.

Das ist nun so eine Katzenjammerstimmung, wie sie selbst bei hochbegabten Männern wohl einmal vorkömmt, aber schwerlich lange bei ihm angehalten hat, der anscheinend wenig

Hingabe besaß, streng und verschlossen erschien, seine ungeheure Weltkenntniß mehr durch sarkastischen Witz als sentimentale Betrachtungen zu offenbaren pflegte, bei allem Wohlwollen doch ein sehr scharfes Auge für menschliche Schwächen besaß.

Uebrigens sieht man aus diesen Aeußerungen doch immerhin, wie sehr er das, was ihm an Phantasiefülle und Leichtigkeit des Schaffens etwa fehlte, empfand und in seiner Bescheidenheit nicht wußte, wie er etwas Anderes, Werthvolleres besaß, was Thorwaldsen durchaus abgeht: daß er selbst aus dem Volke hervorgegangen auch volksthümlich war, das tiefste Empfinden seiner Nation aussprach und dadurch veredelnd und bildend auf sie wirkte, was dem Römer Thorwaldsen ganz versagt blieb, der darum heute schon halb vergessen ist.

Als Rauch im April 1830 heimkehrte, vollendete er zunächst das Denkmal in München und gieng dann nach Berlin zurück. Dort hatte er schon vorher das Denkmal für Friedrich Wilhelm I. für Gumbinnen und die Statue Franke's für das Waisenhaus in Halle gemacht. Der Letztere weist, etwas gesucht, zwei Waisenkinder auf Gott als ihren Vater hin, indeß sind dieselben nicht eben sehr glücklich, ohne rechte Naivität, die überhaupt nicht die Sache des hochgebildeten, leidenschaftlich raisonnirenden Mannes war.

In Marmor wurde ein Grabdenkmal der Prinzessin von Hessen-Darmstadt und jene Wiederholung des Monuments der Königin Luise fertig, die er vielfach verbessert schon vor elf Jahren in Italien angefangen und nie Jemanden gezeigt hatte. Jetzt errang sie bei ihrer Ausstellung fast einen noch größeren Erfolg als die erste, durch die zarte seelenvolle Ausarbeitung. Daneben waren auch eine Menge Büsten ent-

ſtanden, in welchen er allmälig eine immer freiere Behandlung zeigt, die Uebergänge, die ihm früher nicht immer weich gerathen, viel reizvoller behandelt, Fleiſch und Knochen feiner charakteriſirt, wenn er hierin auch nie ganz das erreicht hat, was Rietſchel ſpäter bei ſeiner eigenen Büſte leiſtete. Dafür gibt er den Charakter, entſprechend ſeiner tieferen Menſchenkenntniß, noch ſchärfer und großartiger als dieſer, hat hiſtoriſche Auffaſſung in noch höherem Grade. Damals entſtund auch jene berühmte kleine Statuette von Göthe, die ſeinerzeit mehr von ſich reden machte, als ihr Kunſtwerth rechtfertigt.

Nach dem Beſuch Italiens und Canova's begann er jene berühmten ſechs Victorien für die Walhalla, die bekanntlich eine ungeheure Verbreitung erlangten. In der That, wenn ſie im Ganzen als ſeine bedeutendſte Leiſtung im Fache der Idealfiguren gelten müſſen, bezeichnen ſie auch vollſtändig ſeine Grenzen nach dieſer Richtung hin. — Man kann das Urtheil über ſie dahin zuſammenfaſſen, daß dieſe Victorien mehr dazu beſtimmt ſcheinen, ſich beſiegen zu laſſen, als zu ſiegen. Indeß hat gerade dieſer Umſtand ihrer Popularität nicht bei uns geſchadet, die wir von je wohl große Siege zu erfechten, niemals aber ſie großartig zu benützen verſtunden. Rauch kannte die Venus von Melos, dieſes Ideal einer Siegerin, offenbar noch nicht, als er ſeine Damen ſchuf, ſie ſind zierlich, elegant, charmant, voll Adel, Schönheit und guter Erziehung mit bewunderungswürdiger Feinheit gemacht, aber jedenfalls nur Siegerinnen in kleinen, nicht in großen Kämpfen, das Ueberwältigende, Triumphirende fehlt, ſie haben ſehr viel mehr Thee getrunken als Blut, was ja auch ganz in der Ordnung iſt. Um ſo mehr, als ſie ja vorzugsweiſe Siege auf geiſtigem Gebiet, nicht nur in der Schlacht verſinnlichen ſollen. Dazu

passen sie aber ganz vortrefflich, elegante Poeten und ungebürstete Philosophen, Künstler und Musiker zu krönen, die vom Löwen nur die Mähne haben. Es charakterisirt ihre Auffassung, daß sie, obwohl überlebensgroß, doch eher unter als über gewöhnlicher Größe ausgeführt scheinen. Bewunderungswürdig bleibt bei alledem, wie tief Rauch den Vorwurf durchdacht, ihm bei jeder der sechs Gestalten immer wieder eine neue Seite abzugewinnen, sie genau zu individualisiren verstanden hat. Von der Erwartung des Moments, dem leicht und spielend Ergreifen desselben, der stillen Feierlichkeit, dem freudigen Ernst des Harrens bis zum kühnen Gewinnen oder dem Krönen der Sieger ist alles erschöpft und eine so überraschende Mannigfaltigkeit des Charakters und Ausdrucks erreicht, als die Triumphe vielfacher Art sind, die in der Walhalla gefeiert werden. Dabei ist der Geist sowohl, in dem sie gedacht sind, als die Ausführung der Figuren, wenn man einmal von der mangelnden Erhabenheit absieht, so überaus edel, daß man diese reizenden Frauen um so mehr immer wieder mit neuem Vergnügen betrachten wird, als sie gerade ganz ächt nordische, man könnte sogar sagen: Berliner Schönen sind. Verläugnet aber Raphael in seinen Frauen erst den Florentiner, dann später den Typus der Römerinnen nirgends, so sieht man nicht ein, weshalb ein Rauch nicht den der Berlinerin, wie Makart den der Wienerin künstlerisch feststellen sollte? Rauch hat dann noch mehrere Victorien gemacht, so für die Säule auf dem Belle-Alliance-Platz u. A. m. Er war nach Vollendung jener großen Arbeit 1842 nun schon tief in den Sechzigen, sie hatte so lange gedauert, weil er neben ihr noch eine Menge anderer schuf, theils idealen, theils porträtartigen Gehalts.

So vollendete er im Jahre 1836 das Standbild Dürer's für Nürnberg, eine Figur voll Kraft und Größe wie individueller Wahrheit, bei der er sich ziemlich genau an die Gestalt hielt, die sich der Künstler selber in verschiedenen seiner Bilder gegeben. Hier ist der Fortschritt in der malerischen Behandlung des Details unverkennbar. Ebenso bei der Gruppe der Herzoge Micislaw und Boleslaw im Posener Dom. Auch Monumente für Gneisenau und den Großherzog von Schwerin wurden schon 1841 fertig und zeigen jenen mächtigen Fortschritt in der Ausbildung seines eigenthümlichen Styls gegenüber Scharnhorst und Bülow. Vor allem auch darin, daß sie unbefangener sind. Kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß gerade diese Eigenschaft, die der Antike in so bewunderungswürdigem Grade eigen, ihren Nachahmern selten oder nie zukömmt. Auch Rauch gelangt nur sehr allmälig dazu, indem er moderne Aufgaben löst, ganz seinen eigenen Weg dabei geht und damit zuletzt eine Frische oder doch Freiheit erlangt, die seinen früheren Arbeiten keineswegs in diesem Grade eigen. Das zeigt sich auch in dem um diese Zeit entstandenen Grabdenkmale Friedrich Wilhelm III., dieses Monarchen, der so großen und wohlthätigen Einfluß auf sein Schicksal gehabt. Dann in dem der Königin von Hannover, der Schwester der Königin Luise, wo sich der ganze Fortschritt zu einer freieren und großartigeren Behandlung offenbart, den er seit jener Zeit gemacht, ohne an Wärme irgendwie viel zu verlieren, die bei ihm in der vielleicht etwas zu gleichmäßigen Sorgfalt liegt, mit der er alles und jedes durchbildet.

Damit war er dann reif zur Lösung der bedeutendsten Aufgabe seines Lebens, dem Monumente Friedrichs des Großen. Die Vorarbeiten zur Bezahlung dieser alten Schuld hatten

schon lange vor der Thronbesteigung Friedrich Wilhelm IV. 1840 begonnen, der in jeder Weise besser geeignet war, dergleichen in großartigem Sinne zu betreiben, als sein durch das viele Unglück ängstlich gewordener Vater. Schon 1836 hatte Rauch drei Entwürfe gemacht und der König hatte denn auch richtig seiner Sinnesart entsprechend den einfachsten gewählt und Rauch die Reiterstatue des Königs schon begonnen, als der Thronwechsel stattfand und der Nachfolger sofort auf den reicheren, von der öffentlichen Stimme längst vorgezogenen Entwurf zurückgriff. Da die Figur Friedrichs nicht dadurch berührt wurde, konnte Rauch nun rasch weiter arbeiten, so daß das kolossale Monument am 31. Mai 1851, im vierundsiebzigsten Lebensjahre des Meisters enthüllt wurde.

Es ist wohl, den einzigen Michel Angelo ausgenommen, nie einem Künstler beschieden gewesen, das weitaus bedeutendste Werk seines Lebens in solch später Periode zu vollenden, und es zeugt von seiner bewunderungswürdigen Kraft des Geistes wie eisernen Gesundheit des Körpers, daß Rauch dies vermocht. Denn darüber kann kein Zweifel bestehen, daß dies Monument nicht etwa nur seine größte, sondern auch seine weitaus beste Arbeit ist. Wer aber weiß, welches Maß selbst von physischer Energie dergleichen verlangt, wird sich immer auf's Neue darüber wundern müssen, wie Rauch diese Aufgabe gelöst, selbst wenn er auch den größeren Theil der materiellen Arbeit seinen Schülern überlassen mußte und wohl nur das große Hülfsmodell selber gemacht hat. Bis heute ist denn auch das Denkmal vollständig unübertroffen geblieben, kein moderner Staat hat etwas dem Aehnliches entgegen zu setzen, so wenig als dem Gefeierten selber, nur das Denkmal der großen Gegnerin des Königs, der Maria Theresia in Wien, wird annähernd

denſelben Umfang erhalten. Ob auch denſelben Kunſtwerth, kann man um ſo eher bezweifeln, als dieſes Friedrichsdenkmal gerade in ſeiner Compoſition noch weit glücklicher iſt als ſelbſt in der Ausführung, einen unübertrefflichen maleriſchen Reiz hat durch die ſo überaus gelungene Entgegenſetzung der Maſſen, der ruhigen und belebten Theile, kleinen flimmernden und großen mächtigen Formen. Rauch hat das auch nur annähernd ſonſt nirgends ſo erreicht, verdankt es alſo doch wohl der reinſten Inſpiration, wie fein er nachher auch alles abgewogen haben mag. So iſt gleich das Verhältniß der Hauptfigur zu den dienenden und umgebenden meines Wiſſens nirgends ſo glücklich getroffen worden. Ebenſo iſt die Compoſition des Sockels aus einer obern und untern Abtheilung, von denen die erſtere in Flachreliefs Friedrichs eigenes Leben und Werden, dann in freien Figuren an den Ecken ſeine Regententugenden, die Stärke, Gerechtigkeit, Weisheit und Mäßigung zeigt, überaus glücklich, um ſo mehr, als die energiſchen Geſimſe ſie prächtig von der unteren belebteren Hälfte trennen, die uns alle die großen Männer in freiſtehenden Gruppen um den Sockel gereiht vorführt, welche die Regierung des Königs in Krieg und Frieden als ſeine Mitarbeiter verherrlichen, während die großen Heerführer zu Pferde an den Ecken ſowohl ſelber prächtige Silhouetten geben, als ſich mit den Tugenden über ihnen höchſt glücklich zu einer bewegten Geſammtform verbinden. Hat Rauch den Charakter des Rococo bei ſeinen Figuren auch nicht immer frappant getroffen, bleibt er hier weit hinter Menzel zurück, der das Geſchweifte, manierirt Elegante ſeiner Formen viel beſſer verſteht als der ſeine antikiſirenden Traditionen nie völlig verlierende Rauch, ſo ſind doch viele der 21 einzelnen freiſtehenden Figuren überaus

glücklich. Auch daß sie sich an den Wänden des Sockels in Flachrelief fortsetzen, was man sehr unmotivirt getadelt, wirkt im Gegentheil vortrefflich zu einem unvergleichlich reichen und glänzenden Ensemble, um uns so recht die Wichtigkeit dessen zu zeigen, dessen Gestalt solche gewaltige Träger zu beherrschen, ja fast vergessen zu lassen vermag. Gerade dies ist aber Rauch unvergleichlich gelungen, sein Friedrich ist nicht nur in der edelsten Weise frappant ähnlich trotz des sehr geschickt die Figur zeigenden Königsmantels, sondern hat auch bei aller majestätischen Ruhe doch etwas so Ueberwältigendes, Gebietendes, wie ich keine zweite Herrscherfigur auf der Welt wüßte. Rauch ist der gigantischen Wucht dieser Gestalt in der Geschichte vollkommen gerecht geworden und hat mit diesem herrlichen Monument die deutsche Kunst ebenso um eines ihrer weitaus wichtigsten Werke bereichert als sich die Unsterblichkeit mit demselben gesichert, ist mit der Höhe der Aufgabe wunderbar gewachsen.

War damit eigentlich sein Tagewerk vollendet, so folgen jetzt nichtsdestoweniger noch eine ganze Reihe Schöpfungen. So die Standbilder Gneisenau's und York's zur Seite Blücher's, wiederum vortrefflich aufgefaßte und mit aller der gleichmäßigen Gewissenhaftigkeit und Feinheit des Naturstudiums durchgeführte Leistungen, die für ihn wie seine Schule so bezeichnend sind und so sehr von aller gleichzeitigen Malerei der romantischen wie klassizistischen Schule abstechen.

An jene Standbilder schlossen sich nun noch Kant und Thaer nicht weniger vortrefflich, da sich an diesen großen Aufgaben eine ganze Reihe gediegener Künstler unter seiner Leitung herangebildet, auf die er sich für die Ausführung in seinem Geiste unbedingt verlassen konnte. Unter den vielen

Büsten ist noch derer seines alten Freundes A. v. Humboldt zu erwähnen, die den Charakter des berühmten Gelehrten, in dem Großes und Kleinliches so wunderlich gemischt erscheint, unübertrefflich wiedergibt, wie es denn ein wahres Vergnügen ist, seine Bildnißarbeiten durchzugehen, wo man allemal den Charakter des Dargestellten besser begreift, als wenn man ihn selbst gesehen hätte; da er ihn von allem Zufälligen zu reinigen, nur das Wesentliche herauszugreifen unübertrefflich versteht und so jeden gewissermaßen in den Olymp versetzt.

Das Glück, ihn selber kennen zu lernen, ward mir um 1856 zu Theil, als er, von einer Reise nach Italien zurückkehrend, zugleich mit Overbeck, der sich ihm angeschlossen, die Künstlergesellschaft in München besuchte. Ich habe nie eine majestätischere Erscheinung gesehen als diesen wunderbar mächtigen Greis, der wie eine Bildsäule silberumlockt mit so leuchtenden Augen vor uns stund, daß es uns Allen schien, als würde es jetzt erst hell in dem doch glänzend erleuchteten Gemach, dessen kleinliche Neugothik ihn vollends zu einem antiken Heros machte, neben dem der fromm die Augen niederschlagende Overbeck mit seinen gescheitelten Haaren gerade so aussah, als wenn man einen mageren altdeutschen Heiligen neben den olympischen Jupiter aufgestellt hätte. Man wurde stolz, daß eine so wunderbare Bildung, wie sie nur in dem alten Göthe ihres Gleichen fand, unserem deutschen Boden entsprießen, ganz seinen Charakter hatte tragen können, und fühlte lebhaft, wie unendlich die ganze Nation durch einen solchen Vertreter geadelt wird. — Denn das ist ja gerade das Bewunderungswürdige an Rauch, daß er in einer Zeit, die so sehr geneigt war, an dem angebornen Talent sich genügen zu lassen, viel zu versprechen und wenig zu halten, dem Zufall

der Geburt so wenig, dem eigenen Verdienst, unermeßlicher Arbeit, strengster Gewissenhaftigkeit fast alles verdankt.

Ein Jahr darauf am 3. Dezember 1857 wurde er uns auf immer entzogen, soweit diejenigen sterben können, die dafür gesorgt haben, in ihren Werken unvergänglich fortzuleben. Denn daß er eine spezifisch deutsche Skulptur erst geschaffen, die sich sehr wohl mit jeder modernen messen darf, das bleibt sein unsterbliches Verdienst. Sowohl die große Berliner Bildhauerschule als auch die Dresdener sind aus seinen Anregungen unmittelbar hervorgegangen, wenn auch diese durch die Einwirkung Hähnels noch eine andere mehr wieder der Antike sich nähernde Nüance erhalten hat. Die plastische Sprache aber, die er erfunden, lebt auch in ihr noch fort, ein Schilling oder Kundtmann bedienen sich derselben nicht weniger, als Drake oder Wolf. Dieß aber offenbar darum, weil sie dem Charakter unserer Nation in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts mehr entspricht als jede andere, die sich daneben geltend zu machen gesucht.

XVI.

Ludwig Passini.

Bei einem längeren Aufenthalt in Venedig im Winter 1851—52 malte ich einige Interieurstudien im Dogenpalast. Unter den ziemlich vielen Künstlern aller möglichen Nationen, die gleichzeitig mit mir dort in dieser unerschöpflichen Schatzkammer für Maler arbeiteten, fiel mir besonders ein blonder, hochaufgeschossener, blutjunger und sehr hübscher Mensch auf, weil er mit seinen ungelenken Bewegungen, den treuherzigen, schalkhaft-fröhlichen blauen Augen das wahre Ideal eines deutschen Jünglings schien, voll von jener unverwüstlichen Heiterkeit, wie sie besonders den Wienern eigen. Und den fast mädchenhaft rosigen Wangen, einer gewissen keuschen Scheu des Wesens nach doch viel unverdorbener, als die Großstadt ihre Kinder gewöhnlich läßt. Beiläufig hörte ich, daß er Passini heiße und allerdings ein Wiener sei. Er malte Studien nach Bildern und Interieurs wie ich, aber in Aquarell und mit einer Kühnheit und Zuversicht, die mich oft in Erstaunen setzten. Ich gieng weg und ein Jahr später nach Venedig zurückkehrend traf ich ihn wieder, diesmal im Gefolge des berühmten Aquarellisten Werner, für den er mit mehreren

Andern malte, ohne daß man ihn eigentlich dessen Schüler hätte nennen können. Ich sah ihn von nun an öfters, da ich damals anderthalb Jahre in Venedig blieb; aber neu verheirathet und ganz auf einen andern Kreis angewiesen, entspann sich, getrennt wie wir durch Alter und Bildung waren, daraus doch keine nähere Bekanntschaft. Nur gelegentlich bemerkte ich, daß er an Geschicklichkeit sehr zugenommen und im Grunde künstlerisch begabter sei, als Werner, von dem er jovial und dankbar, wie er es war, nur immer als Onkel sprach. Nachdem ich Venedig für immer verlassen, vergingen lange Jahre, bis ich den Namen Passini als den eines sehr geschickten deutschen Künstlers in Rom wieder nennen hörte und seine Bilder oft in den Zeitungen besprochen fand, ohne doch jemals eines zu Gesicht zu bekommen. Erst auf der Wiener Weltausstellung 1873 überraschte mich auf einmal eine ganze Reihe seiner bedeutendsten Arbeiten und mit ihnen eine ganz neue Welt von Schönheit, da hier in diesen entzückenden Schöpfungen einer ganz realistischen Kunst offenbar etwas geleistet worden war, was bisher der idealisirenden nirgends in demselben Grade gelungen. Passini stellte sich durch dieselben auf eine Stufe mit Knaus und Defregger, mit ihnen ein Triumvirat bildend, welchem die Kunst keiner andern modernen Nation viel Aehnliches von gleichem Werthe entgegen zu setzen hat. „Das ist unser", können wir sagen, und so es behaupten. Bald bot sich nun auch Gelegenheit, die alte Bekanntschaft erst in München 1876, dann ein Jahr später in Venedig selber wieder zu erneuern und mir seinen Lebensgang so von Passini erzählen zu lassen, wie ich ihn hier, vereint mit der Schilderung der Werke — denn diese sind ja die Hauptlebensereignisse, die gewonnenen Schlachten

und Thaten des Künstlers — als Leitfaden bei der Entstehungsgeschichte derselben wiederzugeben suche.

Die Familie Passini entstammt der Steiermark, wohin sie wohl ursprünglich aus Italien eingewandert war. Sein Vater, Maler und Kupferstecher, ob seines Charakters und seiner Bildung noch mehr als seiner Leistungen halber geachtet, lebte in Wien, wo ihm am 9. Juli 1832 unser Ludwig als ältester Sohn geboren ward. Nach allem, besonders auch der höchst liebenswürdigen Schwester zu schließen, die jetzt seinem Hause vorsteht, muß das Familienleben ein sehr inniges gewesen sein, so daß der Knabe hier jenes offene, wohlwollende, fröhliche Wesen ohne jede Spur von Rohheit entfalten konnte, das eine herbe entbehrungsvolle Jugend und tyrannische Zucht selten aufkommen lassen. Spiegelt sich doch die sonnige Wärme desselben in all seinen gemüthvollen Schilderungen wieder. Der Papa Passini war aber auch ein sehr fleißiger Künstler, der die Gewohnheit hatte, niemals ohne Skizzenbuch auszugehen und immer irgend etwas auf der Straße Gesehenes und Beobachtetes mit nach Hause zu bringen. Schon von seinem zehnten Jahr an begleitete ihn der kleine Ludwig bei diesen Spaziergängen und wurde vom Vater zum gleichen Verfahren angehalten, lernte also nicht nur jede Erscheinung rasch zu beobachten und das Charakteristische derselben entschlossen und mit den einfachsten Mitteln wiederzugeben, sondern auch Blick wie Gedächtniß zu schärfen, die Seele in die Augen zu verlegen. Keine Frage, daß hier die künstlerische Art des Sohnes zuerst entwickelt ward, zu der die Anlage natürlich schon in ihm liegen mußte.

Nichtsdestoweniger hatte der Alte durchaus nicht die Absicht, seinen Sohn Maler werden, also einen Beruf er-

greifen zu lassen, der in Wien noch mehr als im übrigen Deutschland einem entschiedenen Vorurtheil begegnete, so daß Leute von Stand wohl vielleicht mit Künstlern umgiengen, aber sich desselben sicherlich nie rühmten. Im Gegentheil sollte der Sohn Ingenieur werden, da ein Oberbaurath jedenfalls in Wien viel mehr galt, als selbst der Herr Professor Rafael je gegolten hätte. Er besuchte also die technischen Lehranstalten und erwarb sich dort wenigstens eine gute allgemeine Bildung und Dank seinem Talent dafür schöne Sprachkenntnisse. Um so weniger Fortschritte machte er freilich in der Mathematik, im Zeichnen dagegen, das er mit Leidenschaft trieb, desto größere, so daß der Vater zuletzt doch nachgibt und ihn 1847 die Akademie besuchen läßt. Hier that er sich nun bald so hervor, daß er zu Führich in die Schule kömmt. Das war sein Glück, denn auch er litt bisher an dem alten Gebrechen der österreichischen wie nur zu vieler anderer Künstler, wohl die Beobachtungsgabe und die Hand geübt zu haben, aber ohne alle tiefere künstlerische Bildung zu sein, und alle Dinge daher blos auf Farbe und Gestalt anzusehen, auf das, was jedes Einzelne von Andern unterscheidet — das Charakteristische. Er war also in der größten Gefahr, flach, leer, manierirt, inhalts- und seelenlos wie so viele Andere zu werden. Erst Führich vertieft ihm den Sinn in jenen geistvollen Vorträgen, aus denen sein Unterricht hauptsächlich bestund. Er vermittelt ihm vor Allem das Verständniß für die alte Kunst, lehrt ihn Rafael, Michel Angelo, Titian, Florentiner und Venetianer erst begreifen. Das empfängliche Gemüth des jungen Menschen öffnet sich also hier der Welt des Ideals, er fängt an zu ahnen, daß das Höchste in der Kunst eben doch die Darstellung der Seelenschönheit und die des Leibes nur ihr

Ausdruck sei, daß der Künstler vor Allem nach dieser Schönheit zu trachten, nicht nur die Natur abzuschreiben habe. So kam es denn, daß, da sämmtliche Schüler Führich zu seinem Geburtstage ein Album mit Compositionen von sich schenkten, die Passini's dem Lehrer so gefiel, daß er nachher dessen Vater sagt, sie habe ihn von allen am meisten gefreut.

Das Jahr 48 war indeß hereingebrochen und an der Wiener Akademie beschäftigte man sich statt mit Zeichnen lediglich mit Exerciren, so daß Passini dort gar nichts mehr lernen konnte. Da der Vater bei der gänzlichen Stockung aller Geschäfte auch wenig mehr verdiente, so nahm er eine Anstellung an der Kunstanstalt des österr. Lloyd in Triest an und den Sohn 1850 mit sich, da es ihm zu schwer ward, ihn in Wien zu erhalten. Er sollte also jetzt suchen selbst sein Brod zu verdienen, was ihm denn als leicht erfindendem und gewandtem Zeichner auch sehr bald gelang. Er malte Porträte, aber auch Pferde und Hunde, Architektur und Landschaft, kurz eigentlich Alles, und erlangte, sich dabei der größeren Leichtigkeit halber meist der Aquarellfarben bedienend, rasch eine gewisse Pinselfertigkeit. So kam er 1851, also im neunzehnten Jahre bereits auf sich selbst angewiesen, nach Venedig und studirte dort mit Entzücken im Dogenpalast die alten Meister, indem er gleichzeitig die Lokalitäten, in denen ihre Meisterwerke hiengen, zu Architekturbildern zu verwerthen suchte, wie sie die Fremden als Albumsblätter zu kaufen lieben. Um diese Zeit traf er dort auch mit Werner zusammen und arbeitete eine Zeit lang mit ihm. Dieser kam von Rom, wo er sich eine Menge Studien gemacht, die er nun zu verwerthen wünschte. Als sehr geschickter Entrepreneur das Talent des jungen Menschen rasch erkennend, macht er ihm

den Antrag auch für ihn zu arbeiten, und Passini, vollkommen mittellos, ist sehr froh wenigstens aus den drückendsten Verlegenheiten dadurch gezogen zu werden. So lernte ich ihn dort, wie erwähnt, kennen als eine Art jungen Windspiels, mit der glücklichsten Laune und dem Mutterwitz des Wieners, der doch ein im Innersten kindlich reines, wohlwollendes Naturell verbarg, wie es sich im gemüthvollen Verhältniß zu Eltern und Geschwistern ausgebildet und weit entfernt war von der bodenlosen Gemeinheit, die hinter jener Wiener Jovialität oft steckt.

Für Werner war er ein wahrer Glücksfund, da er sich, obwohl seine innere Leere nicht verkennend und das, was dieser von der Kunst wollte, seinen Führich'schen Traditionen getreu tief unter sich haltend, doch rasch dessen große technische Geschicklichkeit im Aquarell aneignete, ja sie bald überbot. Da die venetianischen Architekturen aber mit lokalen oder historischen Figuren staffirt werden mußten und Werner dem nicht immer gewachsen war, so fiel gerade dieser Theil in der Fabrik vorzugsweise Passini zu, der dadurch auf unaufhörliche Studien des so ungemein plastischen Volkslebens dort angewiesen ward.

Werner nahm ihn nun mit nach Dalmatien, wo sie mit dem berühmten deutsch-englischen Aquarellisten Karl Haag zusammentrafen, von dem Passini ebenfalls viel lernte. Dann gieng er mit ihm 1853 nach Rom, wo er seine Anschauungen mächtig bereicherte. Aber auch das große Atelier in Venedig, wo unaufhörlich Künstler aller Nationen zusammenströmten, war dem bald Zurückgekehrten zur Ausbildung des Geschmacks wie der Lebensart sehr günstig. — Indeß emancipirt er sich doch allmälig von Werner und geht 1855 auf eigene Rechnung

wieder nach Rom, wo er mit Architekturen, Interieurs u. dgl. ankommend rasch Gönner findet, die ihm massenhafte Bestellungen verschaffen und er Spangenberg, Knaus, Feuerbach, R. Begas, Böcklin kennen lernt und besonders von Letzterem viel Einfluß erfährt. Seine Arbeiten gefallen ob ihrer Eleganz und glücklichen Auffassung so sehr, daß er bald zu den talentvollsten Deutschen gezählt wird und Geld in Hülle und Fülle verdient.

Dennoch vergeht gerade jetzt eine ziemliche Anzahl von Jahren, ehe er zu einer eigentlich bedeutenden Schöpfung kömmt in den geselligen Zerstreuungen aller Art, wie sie so manchen hübschen und liebenswürdigen jungen Künstler in der dortigen genußsüchtigen und frivolen Geselligkeit der Fremdenzirkel ruinirt haben. Selbst die 1863 entstandenen Poggi spielenden Jungen zeigen wohl sein Talent lebendiger Auffassung, sind aber noch weit entfernt von der Vollendung und Correktheit seiner späteren Arbeiten. Dagegen macht er jetzt die Bekanntschaft der Tochter des reichen Berliner Bankiers Warschauer, einer Enkelin Mendelssohn's, die Gesundheits halber in Rom den Winter zubringt. Man kann den geistvollen und schönen Kopf dieser Frau nicht sehen, Passini nicht kennen, ohne die ächte Neigung sehr wohl zu begreifen, welche die beiden rasch so fest aneinander fesselte, daß sie bald auch jedes äußere Hinderniß überwand. Ein Jahr darauf mit ihr in Berlin vermählt, bleibt er eine Zeitlang dort, überall gerne gesehen und sich in der ausgezeichnetsten Gesellschaft bewegend, wie er dies schon in Rom gethan, speciell mit Liszt viel verkehrt hat und wohl ihm seine feine musikalische Bildung großentheils verdankt. So kann er aber auch seine Modelle aus den [illegible] Ständen, z. B. das römische Prälaten

studieren, während ihm beim Volke seine zuthuliche
Freigebigkeit alle Herzen öffnen. In seine Darstellu
er denn auch jetzt allmälig eine Gewissenhaftigkeit de
diums, die geradezu unendlich, er macht Alles nach de
und verwendet hier die größten Mittel.

Die zunehmende Kränklichkeit seiner geliebten Fra
ihn 1865 wieder nach Rom, wo dann die im Chor
direnden Augustiner-Mönche entstehen, ein Bild, das
goldene Medaille auf der Ausstellung in Berlin einträ
Jahr später dahin zurückgekehrt hat er das Unglüc
Frau zu verlieren, nachdem sie ihm ein Töchterchen
Daß eine so heftige Erschütterung, wie sie ihm dieser
verursachte, bei ächt produktiven Naturen zur Vertief
Talents beiträgt, ist keine Frage. Schon daß der jun
schöne Mann nicht wieder geheirathet, sondern von
ganz der Erziehung seines Kindes, eines reizenden M
und der Kunst lebt, zeigt die Größe seines Verlust
treibt ihn wieder nach Rom, wo er fortan alle Jahr
Monate, den Rest in Berlin bleibt, und jetzt seine erste,
haft epochemachende Schöpfung entsteht, der in der
katechisirende junge italienische Geistliche. Er hat
einen der besten Schüler aufgerufen, der sich aber ü
Wanderungen der Israeliten aus Egypten sichtlich do
genug unterrichtet hat, und sucht ihm nun mit aller
lichkeit auf den Berg Carmel hinauf oder in's Thal J
hinab zu helfen, während die meisten seiner Kamerade
bar froh sind, daß sie's auch nicht zu sagen brauch
alle verdrehten Haltungen und sonstigen Unarten ent
mit welchen sich unruhige Jungen langweilige Schul
abzukürzen suchen. Mit welcher Kenntniß der Kind

und Bewegungen und welch durchdringendem Erfassen des spezifisch italienischen, weichen und graziösen Wesens ist das aber gemacht, wie vergißt man Künstler und Kunstwerk, Farbe und Vortrag und lebt blos in der Sache! Es ist hier eine Liebenswürdigkeit des komischen Humors mit einer Feinheit der Naturbeobachtung, einem Reichthum an kleinen drolligen Zügen vereinigt, die ohne jede Bravour, mit der schlichtesten Meisterschaft vorgetragen, geradezu unwiderstehlich wirken.

Hatte dieses Bild einen ebenso wohlverdienten als großartigen Erfolg, so folgen ihm nun von 1866—70 eine Reihe ähnlicher, wenn auch wenig bedeutender: die Mädchenschule, der Knabe, der in die Schule gebracht und dem Herrn Abbate vorgestellt wird, der allerliebste Abbatino, der sich in der Sakristei verstohlen eine Cigarre anzündet, und eine Menge Portraite. Das Jahr 1870 wird dann durch eine seiner bedeutendsten Schöpfungen bezeichnet, die Einsegnung der Chorherren in der Kirche, wo eine Reihe in ihren Stühlen sitzender vornehmer italienischer Prälaten, vielleicht bei Gelegenheit des Concils, Mann für Mann, ich weiß nicht recht, ein- oder ausgeräuchert werden. Sieht man den theilweise gläubigen, devoten oder leise ironischen Ausdruck in den durchweg bedeutenden Gesichtern der Herren, so möchte man wohl an eine Art Desinfektionsprozeß von allen sündigen und ketzerischen Bestandtheilen glauben. Es wird auch Niemand bezweifeln, der sie sieht, daß man wird viel Weihrauch consumiren müssen, um alles herauszubringen. Dabei sind sie mit solch frappanter Wahrheit geschildert, daß man augenblicklich an die Göthe'sche Behauptung denkt: „wer wäre klug und fände in Rom nicht seinen Meister", obwohl man dieser reinsten Objektivität gegenüber sicherlich gerade so gut im Stande

sein wird, zu sagen, ob der Künstler für oder gegen die Herren Partei nahm, als bei einem Spiegel. Wäre nicht jede Stellung, jede Handbewegung, das Colorit eines Jeden eben so individuell als die Züge, so müßte man unbedingt an Photographie glauben, so aber war ihre Benützung evident nur in den seltensten Fällen überhaupt möglich.

Dagegen hatte er um diese Zeit aber die präraphaelitische Kunst, auf die ihn schon Führich aufmerksam gemacht, immer lieber gewonnen und sich an ihrer lauteren Naturempfindung und Strenge gebildet. So entstund denn jenes Bild, das Jedermann durch die wunderbare Charakteristik so in Erstaunen setzte, daß ich speziell meinte, es sei nach lauter Photographien gemalt, während Passini sie nie benützt. Im Gegentheil hat er die Charaktere alle erfunden, kein einziger Geistlicher ist wirklich dazu gesessen, sondern er hat sich die Modelle dazu oft wochenlang suchend unter Profanen geholt.

Diesem auf der Pariser Ausstellung mit der großen goldenen Medaille ausgezeichneten und für die Nationalgalerie in Berlin angekauften Meisterwerk folgt nun jene allerliebste „Beichtende", eine junge elegante Dame, die in ihrer schweren Herzensbedrängniß sich dem Pfarrer in der Sakristei anvertraut, der ihre schönen Geheimnisse mit einer Mischung von salbungsvoller Impertinenz anhört, die nicht drastischer gegeben sein könnte, und dem Maler fast noch mehr Herzen, jedenfalls alle die Lachlustigen gewann, die sich der schönen Sünderin freuten.

Ihr ließ er jetzt die Hauptarbeit seiner ganzen bisherigen Künstlerlaufbahn folgen, den berühmten Vorleser des Tasso unter den Fischern von Chioggia. Die Art, wie dieses Bild entstund, ist zu charakteristisch für das ganze Schaffen

des Künstlers, als daß ich sie hier nicht so mittheilen sollte, wie er sie mir selber erzählte. Er war schon bei seinem allererſten Aufenthalt in der Lagunenstadt 1851 einmal in Gesellschaft nach Chioggia gefahren und hatte dort in der Pescaria dieselbe Szene, die er später dargestellt, genau so gesehen. Sie hatte ihm einen unauslöschlichen Eindruck gemacht und sich in ihm nach und nach zum Bilde gestaltet, ohne daß er zwanzig Jahre lang dazu gekommen wäre, es auch auf's Papier zu bringen. Erst 1871 bei längerem Aufenthalt erinnert er sich eines Tages bei der Rückkehr eines Collegen, der länger in Chioggia Studien gemacht, jenes Vorlesers, und spricht das Bedauern aus, daß er die Szene nicht malen könne, da derselbe jetzt schwerlich mehr existire. Da erfährt er indeß zu seinem Erstaunen, daß er alle Tage genau so wie vor zwanzig Jahren seine Vorlesung halte. Nun fährt er aber schleunigst nach Chioggia, hat das Glück, Quartier bei einem Schreiner und Sargfabrikanten zu finden, von wo aus er den Vorgang alle Tage auf's Genaueste beobachten kann, und schlägt nun seine Staffelei neben der Hobelbank auf, an der dieser seine Särge verfertigt. Mit dem ungewöhnlichen Geschick, das er besitzt, sich beliebt zu machen, gelingt es ihm denn auch bald, nicht nnr den Vorleser selbst, sondern auch die sämmtlichen zahlreichen Figuren seines Publikums zum Modellsitzen zu bringen und sie so unmittelbar nach der Natur in's Bild hineinzumalen. Da er nun auch das Verhalten dieser ganz naiv ihren Eindrücken hingegebenen Naturmenschen täglich von ihnen ungesehen beobachten kann, seinerseits durch den Anblick ihrer Andacht, ihres Mitgefühls wie das fortschreitende Gelingen seines Werkes ebenfalls in einen Zustand fast leidenschaftlicher Aufregung und Begeisterung geräth, so

daß er Nachts kaum erwarten kann, bis es wieder Tag wird, um anfangen zu können, so entsteht in wenigen Wochen etwas, das in seiner grenzenlosen Wahrheit und Unmittelbarkeit wie der Schönheit der Empfindung in seiner Art geradezu einzig genannt werden muß. Es läßt alle Improvisatoren, die jemals gemalt worden, so weit an Lebendigkeit, Deutlichkeit und individuellster Wahrheit des Einzelnen hinter sich, daß man es als ein Meisterwerk betrachten muß, wie sie eben nur in den seltensten Fällen selbst dem Genie gelingen. — Der Vorleser ist jedenfalls an einer sehr wunderbaren und rührenden Stelle angelangt, denn sein sehr zahlreiches Publikum hört ihm mit der athemlosesten Spannung und so sichtlichem Mitgefühl zu, als es bei den ärgsten Mißhandlungen eines Helden nur immer möglich ist. Aus alten und jungen Fischern und Schiffern bestehend, genau so wie sie in Venedig an der Riva oder in Chioggia beständig zu Dutzenden herumlungern, bis ein Fremder kömmt oder der Wind günstig wird, haben sie sich jetzt alle dicht um den dicken, behaglichen, sich als Mittelpunkt der Aufmerksamkeit sehr wichtig fühlenden Vorleser gedrängt, um kein Wort zu verlieren. Aber welche Fülle von Charakteristik in diesem einfachen Vorwurf! Wie ist jeder vom andern so grundverschieden an Aussehen wie an Aufnahme des Gehörten, wie andächtig der Eine, mißtrauisch der Andere, gehoben der Dritte, entzückt der Vierte, neugierig jener, dem Weinen nahe dieser, kurz, man weiß nicht, soll man mehr über den Ausdruck oder die unerhörte Kraft der Individualisirung erstaunen, die sich über Gesicht und Hände, Ton, Statur, Costüme mit derselben photographischen Treue verbreitet. In der Auswahl des Gebotenen aber so geschickt verfährt, daß man fast alle Typen des venetianischen Volks-

lebens vor sich hat in einer Schärfe und besonders Unbefangenheit, wie sie z. B. Leopold Robert in seinen berühmten Fischern auch nicht entfernt erreichte, obwohl Passini in seiner Vorliebe für Präraffaelistik noch etwas trockener und bunter ist als er, von dem ich fast glaube, er würde sich noch einmal den Hals abschneiden, wenn er dies Aquarell sähe.

Nach diesem großen Werk wieder nach Berlin zurückgekehrt, malte Passini dort eine Menge Portraite, bis er kränklich und mit angegriffenen Nerven Berliner Salonleben wie Berliner Luft nicht länger ertragen kann und 1873 seinen Wohnsitz dauernd nach dem geliebten Venedig verlegt. Die Häuslichkeit, die er sich dort in der durch ihren reizenden Garten berühmten Casa Barbier am Canal grande geschaffen, wird Jedermann unvergeßlich bleiben, der sie wie sein Atelier im Palazzo Ventramin einmal gesehen.

Dort entstund denn auch 1874 sein größtes Aquarell, eine Prozession, die ein mehr malerisches Interesse bietet durch den Reiz des an einem jener schmalen, Fondamenta genannten Quais heraufziehenden, die Brücke hinansteigenden, dann nach vorn kommenden und rechts abmarschirenden Zuges mit seinem unendlichen Luxus von Fahnen, Heiligen und vergoldeten Candelabern. Die köstlichen Charakterköpfe unter ihren Trägern, das naiv Fröhliche eines solchen Kirchenfestes, bei dem sich alle Welt amusirt, die Mädchen lachen und kokettiren, die Geistlichen salbungsvoll gleichgültig einherschreiten und rechts und links blicken auf die in dem Canal vor der Prozession zusammengedrängten Gondeln voll fremder und einheimischer Herren und Frauen — das gibt eine Szene von unvergleichlicher Frische und Munterkeit. Wie leicht und bequem sich's die Italiener mit dem Katholicismus machen, anstatt ihn so

abgeschmackt ernsthaft zu nehmen wie wir, das kann man hier prächtig sehen.

Ebenso stupend wahr ist die Schilderung der unteren Klassen des venetianischen Volkes auf Ponte della Paglia. Die alte Bettlerin, die brüllenden Kürbis- und Fischverkäufer, Barcarolen und lachenden Mädchen, welche wie Schlangen durch die Menge gleiten — das ist alles von solch individueller Wahrheit nicht nur der Köpfe, sondern auch der Haltung und Bewegung, der ganzen so plastischen Mimik, daß wir sie alle persönlich gekannt zu haben meinen. Dabei ist dieses Blatt von besonderer Feinheit des Gesammttons, der bei Passini sonst oft ein wenig bunt und mager wird.

Das Jahr 1875 ließ einige kleinere Bilder entstehen, so die Wasserträgerinnen, die kleinen Gemüseverkäuferinnen, Szenen aus dem Carneval, die in dem bei Bruckmann veröffentlichten großen Illustrationswerke über Italien ihre Stelle gefunden und wo ganz besonders die beiden ersteren durch ihre liebenswürdige Frische entzücken.

Ueberhaupt hat man sich neben diesen Hauptbildern immer noch eine Menge kleinerer Portraite und Skizzen aller Art zu denken, obwohl der Künstler öfters leidend ist und dadurch zu monatelangen Pausen genöthigt wird. Und obgleich die Seele seiner Kunst in der beständigen unmittelbaren Berührung mit der Natur besteht, die er darstellt, so daß er, wenn auch seine Vorwürfe meist nur nach einmal gesehenen Szenen rasch erfindend, doch bei der Ausführung selbst für das kleinste Detail die Natur zu Rathe zieht, sich nie Genüge thut, eine Figur oft ein halb dutzendmal immer wieder auf's Neue probirt, bis sie ihm genügt.

In dieser Beziehung ist wie in vielen anderen seine

neueste größere Schöpfung „der Wassermelonenverkäufer" ein vollendetes Meisterwerk. Wer hätte nicht tausendmal in Italien gesehen, daß jeder kleine Kauf oder selbst eine gegenseitige Verhandlung, Dispute u. s. w. gleich eine Menge Nachbarinnen oder Umstehende aller Art um sich versammelt, die wie der Chor in der antiken Tragödie mit hineinreden und ein Urtheil abgeben, das beide Theile als vollkommen berechtigt anerkennen, während man sich bei uns dergleichen Einmischung als unerhörte Zudringlichkeit alles Ernstes verbitten würde. Ein solcher Chor von Gevatterinnen ist am Quai eines venetianischen Canals zusammengetreten, wo eben ein alter Wassermelonenverkäufer von seiner vollbeladenen Barke aus über den Preis einer solchen kühlenden Frucht mit einer allerliebsten Brünette verhandelt, welche mit unnachahmlicher Grazie die Hände auf die Kniee gestützt dastehend, entschlossen scheint, ihm mindestens noch zwei Soldi abzuhandeln, wie ihre überlegene Miene deutlich ausspricht. Hinter ihr eine wahre Hekuba von Mutter, die Hände in die Seite gestemmt, den Verlauf des Handels ruhig beobachtend, um nöthigenfalls entscheidend einzufallen, während eine Schaar von drei oder vier weiteren Töchtern oder Schwestern ihren lebhaften Antheil an dem Familienereigniß auf ihren sehr verschiedenen Geisteskräften entsprechende Art kundgeben. — An sie schließen sich dann noch Nachbarinnen an, die einen ähnlichen Kauf bereits abgeschlossen haben oder es noch thun wollen, und um den Chor der Gaffer zu vollenden, ein kleiner Junge, der den Kürbis mit den Augen bereits verzehrt, eine Wasserträgerin, Hausfreundin offenbar, die mit dem ruhig die Pfeife stopfenden Genossen des Verkäufers eine Unterhaltung angeknüpft, während der kleine Schiffsjunge sich einstweilen auf's ausge-

abgeschmackt ernsthaft zu nehmen wie wir, das kann man hier prächtig sehen.

Ebenso stupend wahr ist die Schilderung der unteren Klassen des venetianischen Volkes auf Ponte della Paglia. Die alte Bettlerin, die brüllenden Kürbis- und Fischverkäufer, Barcarolen und lachenden Mädchen, welche wie Schlangen durch die Menge gleiten — das ist alles von solch individueller Wahrheit nicht nur der Köpfe, sondern auch der Haltung und Bewegung, der ganzen so plastischen Mimik, daß wir sie alle persönlich gekannt zu haben meinen. Dabei ist dieses Blatt von besonderer Feinheit des Gesammttons, der bei Passini sonst oft ein wenig bunt und mager wird.

Das Jahr 1875 ließ einige kleinere Bilder entstehen, so die Wasserträgerinnen, die kleinen Gemüseverkäuferinnen, Szenen aus dem Carneval, die in dem bei Bruckmann veröffentlichten großen Illustrationswerke über Italien ihre Stelle gefunden und wo ganz besonders die beiden ersteren durch ihre liebenswürdige Frische entzücken.

Ueberhaupt hat man sich neben diesen Hauptbildern immer noch eine Menge kleinerer Portraite und Skizzen aller Art zu denken, obwohl der Künstler öfters leidend ist und dadurch zu monatelangen Pausen genöthigt wird. Und obgleich die Seele seiner Kunst in der beständigen unmittelbaren Berührung mit der Natur besteht, die er darstellt, so daß er, wenn auch seine Vorwürfe meist nur nach einmal gesehenen Szenen rasch erfindend, doch bei der Ausführung selbst für das kleinste Detail die Natur zu Rathe zieht, sich nie Genüge thut, eine Figur oft ein halb dutzendmal immer wieder auf's Neue probirt, bis sie ihm genügt.

In dieser Beziehung ist wie in vielen anderen seine

neueste größere Schöpfung „der Wassermelonenverkäufer" ein vollendetes Meisterwerk. Wer hätte nicht tausendmal in Italien gesehen, daß jeder kleine Kauf oder selbst eine gegenseitige Verhandlung, Dispute u. s. w. gleich eine Menge Nachbarinnen oder Umstehende aller Art um sich versammelt, die wie der Chor in der antiken Tragödie mit hineinreden und ein Urtheil abgeben, das beide Theile als vollkommen berechtigt anerkennen, während man sich bei uns dergleichen Einmischung als unerhörte Zudringlichkeit alles Ernstes verbitten würde. Ein solcher Chor von Gevatterinnen ist am Quai eines venetianischen Canals zusammengetreten, wo eben ein alter Wassermelonenverkäufer von seiner vollbeladenen Barke aus über den Preis einer solchen kühlenden Frucht mit einer allerliebsten Brünette verhandelt, welche mit unnachahmlicher Grazie die Hände auf die Kniee gestützt dastehend, entschlossen scheint, ihm mindestens noch zwei Soldi abzuhandeln, wie ihre überlegene Miene deutlich ausspricht. Hinter ihr eine wahre Hekuba von Mutter, die Hände in die Seite gestemmt, den Verlauf des Handels ruhig beobachtend, um nöthigenfalls entscheidend einzufallen, während eine Schaar von drei oder vier weiteren Töchtern oder Schwestern ihren lebhaften Antheil an dem Familienereigniß auf ihren sehr verschiedenen Geisteskräften entsprechende Art kundgeben. — An sie schließen sich dann noch Nachbarinnen an, die einen ähnlichen Kauf bereits abgeschlossen haben oder es noch thun wollen, und um den Chor der Gaffer zu vollenden, ein kleiner Junge, der den Kürbis mit den Augen bereits verzehrt, eine Wasserträgerin, Hausfreundin offenbar, die mit dem ruhig die Pfeife stopfenden Genossen des Verkäufers eine Unterhaltung angeknüpft, während der kleine Schiffsjunge sich einstweilen auf's ausge-

abgeschmackt ernsthaft zu nehmen wie wir, das kann man hier prächtig sehen.

Ebenso stupend wahr ist die Schilderung der unteren Klassen des venetianischen Volkes auf Ponte della Paglia. Die alte Bettlerin, die brüllenden Kürbis- und Fischverkäufer, Barcarolen und lachenden Mädchen, welche wie Schlangen durch die Menge gleiten — das ist alles von solch individueller Wahrheit nicht nur der Köpfe, sondern auch der Haltung und Bewegung, der ganzen so plastischen Mimik, daß wir sie alle persönlich gekannt zu haben meinen. Dabei ist dieses Blatt von besonderer Feinheit des Gesammttons, der bei Passini sonst oft ein wenig bunt und mager wird.

Das Jahr 1875 ließ einige kleinere Bilder entstehen, so die Wasserträgerinnen, die kleinen Gemüseverkäuferinnen, Szenen aus dem Carneval, die in dem bei Bruckmann veröffentlichten großen Illustrationswerke über Italien ihre Stelle gefunden und wo ganz besonders die beiden ersteren durch ihre liebenswürdige Frische entzücken.

Ueberhaupt hat man sich neben diesen Hauptbildern immer noch eine Menge kleinerer Portraite und Skizzen aller Art zu denken, obwohl der Künstler öfters leidend ist und dadurch zu monatelangen Pausen genöthigt wird. Und obgleich die Seele seiner Kunst in der beständigen unmittelbaren Berührung mit der Natur besteht, die er darstellt, so daß er, wenn auch seine Vorwürfe meist nur nach einmal gesehenen Szenen rasch erfindend, doch bei der Ausführung selbst für das kleinste Detail die Natur zu Rathe zieht, sich nie Genüge thut, eine Figur oft ein halb dutzendmal immer wieder auf's Neue probirt, bis sie ihm genügt.

In dieser Beziehung ist wie in vielen anderen seine

neueste größere Schöpfung „der Wassermelonenverkäufer" ein vollendetes Meisterwerk. Wer hätte nicht tausendmal in Italien gesehen, daß jeder kleine Kauf oder selbst eine gegenseitige Verhandlung, Dispute u. s. w. gleich eine Menge Nachbarinnen oder Umstehende aller Art um sich versammelt, die wie der Chor in der antiken Tragödie mit hineinreden und ein Urtheil abgeben, das beide Theile als vollkommen berechtigt anerkennen, während man sich bei uns dergleichen Einmischung als unerhörte Zudringlichkeit alles Ernstes verbitten würde. Ein solcher Chor von Gevatterinnen ist am Quai eines venetianischen Canals zusammengetreten, wo eben ein alter Wassermelonenverkäufer von seiner vollbeladenen Barke aus über den Preis einer solchen kühlenden Frucht mit einer allerliebsten Brünette verhandelt, welche mit unnachahmlicher Grazie die Hände auf die Kniee gestützt dastehend, entschlossen scheint, ihm mindestens noch zwei Soldi abzuhandeln, wie ihre überlegene Miene deutlich ausspricht. Hinter ihr eine wahre Hekuba von Mutter, die Hände in die Seite gestemmt, den Verlauf des Handels ruhig beobachtend, um nöthigenfalls entscheidend einzufallen, während eine Schaar von drei oder vier weiteren Töchtern oder Schwestern ihren lebhaften Antheil an dem Familienereigniß auf ihren sehr verschiedenen Geisteskräften entsprechende Art kundgeben. — An sie schließen sich dann noch Nachbarinnen an, die einen ähnlichen Kauf bereits abgeschlossen haben oder es noch thun wollen, und um den Chor der Gaffer zu vollenden, ein kleiner Junge, der den Kürbis mit den Augen bereits verzehrt, eine Wasserträgerin, Hausfreundin offenbar, die mit dem ruhig die Pfeife stopfenden Genossen des Verkäufers eine Unterhaltung angeknüpft, während der kleine Schiffsjunge sich einstweilen auf's ausge-

hängte Steuerruder zum Schlafen gelegt. Das Ganze spielt vor einer Schuhflickerbude und einem kleinen Sottoportico rechts, unter welchem wir noch eine Käuferin mühsam einen ungeheuren Kürbis davonschleppen sehen, während links eine zweifelhafte ächt venetianische Sylphide vornehm vorbeischwebt. Es wäre unmöglich, diese ganze Szene mit noch überzeugenderer Wahrheit in Allem und Jedem zu schildern! Wer je in Venedig gewesen, wird zugeben müssen, daß Aussehen, Gebahren, die ganze Existenz der unteren Klassen hier unübertrefflich geschildert sind, bis auf die zerlumpte Garderobe und zweifelhafte Frisur herab, bei deren Anblick man unwillkürlich ein gelindes Jucken auf der Haut empfindet. Meint man das Geplapper der Mädchen, die rauhe Löwenstimme des Verkäufers zu hören, so entgeht einem aber bei allem Elend der Armuth doch ebensowenig, daß nirgends eine Spur von Rohheit sich bemerklich macht. Das Gutmüthige, ja Feine der Leute wirkt selbst bei den theilweise ziemlich dämlich aussehenden Mädchen immer noch erquicklich durch die unendliche Naivetät, die sich in jeder Bewegung ausspricht, so daß man kaum an das bezaubernde Talent denkt, das dazu gehört, um alles mit solcher Meisterschaft und dieser Feinheit des künstlerischen Gefühls zu bewältigen.

Wenn man aber frägt, was ist denn an dieser Kunst national, die sich ganz in die Schilderung des Lebens eines fremden Volkes vertieft, um das unsrige sich gar nicht bekümmert, so ist die Antwort leicht. Die Art der Betrachtung ist es, die Schönheit der Empfindung, die Tiefe des Gemüths, die liebevolle Innigkeit, die daraus sprechen. Dieses venetianische Volk scheint uns so vertraut, nicht weil wir es verstünden, denen seine Sinnesart im Gegentheil sehr fern liegt,

sondern weil es Passini versteht und uns den Dolmetscher seiner Gefühlsweise in einer Art macht, die uns vollkommen gewinnt, während sie den heutigen Italienern weltweit abliegt. Diese, ganz französirt wie sie es sind, besitzen wenig Verständniß für ihr Volksleben, haben trotz allen Talentes eigentlich nicht einen einzigen Genremaler hervorgebracht, der sich in dieser Beziehung mit unsern besten messen könnte. Wenn es beim Begriff nationaler Kunst auf den Stoff ankäme, so wäre ja Cornelius, der Homerische Helden oder die alten Juden schildert, so wenig ein nationaler Künstler als Schiller oder Göthe, welche ebenfalls ihren Schauplatz meistens außerhalb Deutschlands suchen, nationale Dichter. In einem Stücke aber gleichen sich die Genannten alle, daß sie die Welt mit deutschen Augen ansehen, unser Aller tiefstes Empfinden aussprechen und ihren Gebilden zugleich eine so vollendete Form zu geben wissen, daß sie Allgemeingültigkeit und Verständlichkeit dadurch erlangen. Wenn man Passini's Vorleser in tausend Jahren sieht in irgend einem fremden Lande, so wird er noch eben so rührend und verständlich sein als heute, und wird es bleiben, so lange das allgemein Menschliche über die Beschränkung von Zeit und Oertlichkeit hinaus seine Geltung behält. So können wir denn auch seine Bilder zu den schönsten Schätzen unserer deutschen Kunst zählen, und die Italiener mögen sich wenigstens damit trösten, daß ihr Benozzo Gozzoli, Carpaccio und Luca della Robbia ihm den Weg gezeigt. — Das Volk ist wohl so, wie es Passini schildert, aber er bringt eben doch nur das von seiner Denkungsart und Sitten wie äußeren Erscheinung, was uns verständlich ist und läßt aus, was widerwärtig an ihm erscheint. Er sagt in dieser Beziehung selber, daß die Kunst alles, das Furcht-

barste, Entsetzlichste, Grausamste, aber nie das Widerwärtige, Ekelhafte schildern dürfe und hat Recht damit.

Ich komme dadurch auf sein eigenes Verhältniß zu den Stoffen. Ohne Zweifel wird man seine Bilder sehend ihn zu den naiven Künstlern rechnen. Wenn das naiv sein heißt, daß das Beste an dem, was man macht, unbewußt entstund, so ist Passini ohne Zweifel naiv, dann sind es aber auch alle großen Künstler. Ebenso wenn dies Wort nur bedeuten soll, daß die Frische des Naturells, die Unmittelbarkeit der Empfindung bei einer Natur durchaus das Uebergewicht über die verständige Reflexion haben. Dennoch spielt die letztere bei ihm eine sehr bedeutende Rolle. Sie erfindet die Bilder freilich nicht, diese bringt ihm die unaufhörliche Beobachtung der Natur entgegen, die seine glänzende Phantasie sofort zu Bildern gestaltet, aber sie läuft als Kritik beständig neben der Produktion her, er gibt sich auf's Genaueste Rechenschaft über die Verwendung seiner künstlerischen Mittel, hat ein überaus feines Urtheil über den Werth derselben. Ihn über alte und neue Kunstwerke sprechen und ihre Schönheiten zergliedern hören, ist um so mehr ein Hochgenuß, als hier sein wohlwollendes, neidloses, tief humanes Naturell voll und glänzend zu Tage tritt, das offenbar der letzte Grund der unendlichen Liebenswürdigkeit und Anziehungskraft seiner Werke ist, ihnen jenes undefinirbare Etwas gibt, das uns die ganze Menschheit wieder lieber macht, uns den Glauben an alles Edle in ihr wiederherstellt, wenn wir sie durch seine Augen gesehen. — Es ist dieselbe moralische Gesundheit in der Anschauung menschlicher Verhältnisse, die wir bei Shakespeare bewundern. Nur daß Passini niemals in die Abgründe des Daseins sich vertieft, keine Nachtseiten desselben, sondern höch-

stens mysteriöse Dämmerungen kennt, wie Schwind als ein wahrer Prophet der Freude geboren ward, seine Werke der verkörperte Morgensonnenschein sind, der ja bei jedem einzelnen Ding den Schatten dicht daneben und pikant genug zeigt, aber die Welt doch mit strahlender Heiterkeit füllt.

Auf der Pariser Ausstellung von 1878 hatte ich Gelegenheit, in fast täglichem Verkehr dies merkwürdige Naturell noch öfter zu beobachten, und nun auch noch eine Kraft des Willens, etwas Ueberwältigendes in ihm kennen zu lernen, welches mich in Erstaunen setzte. Passini war von seinen österreichischen Kameraden als Juror gewählt worden, eine Stelle, die ihm nun Gelegenheit gab, die Uneigennützigkeit und den Edelsinn seines Charakters in überzeugendster Weise zu bethätigen. Seine eigenen Arbeiten waren so hervorragend, daß ihm ein großer Preis nicht entgangen wäre, nichtsdestoweniger focht er diesmal mit unglaublicher Energie durch, was die Deutschen schon 1867 vergeblich sich gegen die Franzosen durchzusetzen bemüht: daß sich die Juroren hors concurs erklärten. Die Opposition des preislüsternen Theils unter jenen war so stark, daß, als die Presse in dem durch mehrere Wochen dauernden Streit sich fast einstimmig auf die Seite der Verzichtenden stellte und ihre Uneigennützigkeit pries, mehrere lieber aus der Jury austraten, um nur mit konkurriren zu können. Passini war aber unerschütterlich, und die Festigkeit und Beredsamkeit, mit der er seine Ansicht von der Nothwendigkeit der Enthaltung für die vertheidigte, welche durch das Vertrauen ihrer Collegen zu Richtern über ihre Verdienste berufen seien, gewann Einen um den Andern, bis er die Majorität hatte.

Ebenso interessant war mir der Enthusiasmus, mit dem

er für die Verdienste derjenigen Künstler eintrat, die ihm besonders sympathisch waren. Darunter zählten nun besonders die der neuesten Richtung der englischen Schule gehörenden mit Millais, Walker, Herkommer, Morgan, Leslie an der Spitze, für deren feine Naturempfindung, Kraft der Stimmung und Reinheit des Gefühls er mir recht eigentlich den Sinn erst erschloß, da ich mehrere dieser Kunstwerke über ihrer Anspruchslosigkeit fast übersehen hätte. In der enthusiastischen Hingebung an fremdes Verdienst, wie in der muthvollen Vertheidigung seiner Anschauungen sah man überall das reine Gold dieses ächt deutschen Charakters, das seine Werke so durchaus zum Ausdruck der Lauterkeit und Wärme seines Innern macht. Und ihnen dadurch den eigenthümlichen Reiz verleiht, der denselben jetzt, wie die Ausstellung ebenfalls darthat, nicht nur eine Menge Verehrer im Publikum, sondern auch allmählig Nachahmer sogar unter den Italienern, wie den Deutschen und Holländern verschafft, ihm eine förmliche Schule gebildet hat.

XVII.

Buonaventura Genelli.

Für die zu Ende des vorigen und ſelbſt noch dem Anfang dieſes Jahrhunderts Deutſchland beherrſchende Geiſtesrichtung kann es nichts bezeichnenderes geben, als die Art, wie man die Kunſt betrachtete. Sie iſt der getreue Abdruck des Ekels und der Verachtung, die man für den politiſchen Zuſtand unſerer Nation empfand, das ſicherſte Zeugniß, wie durchaus man ſich von einer Exiſtenz abgewandt hatte, die Einem ſo gründlich mißfiel, weil ſie und all ihr altes Gerümpel mit den bereits herrſchenden Idealen in ſo unlösbarem Widerſpruch ſtund, daß beide abſolut nicht mehr zu vereinigen waren. Man zog daher vor, ſie lieber gleich total zu trennen, die Brücke zwiſchen Ideal und Wirklichkeit völlig abzubrechen, den Zuſammenhang zwiſchen Kunſt und Leben ſo gründlich aufzuheben, als es nur möglich. War das Rococo eine weſentlich höfiſche Kunſt und hatte als Hauptinhalt deßhalb auch Szenen aus dem himmliſchen und irdiſchen Hofleben, lieh höfiſche Geberden und Mimik ſelbſt den Schneidermeiſtern, wie den Hirten und Hirtinnen, die es darſtellte, bewegte alles im Menuettſchritt, ſo wanderte man jetzt auf einmal in's Paradies, beſuchte den Olymp oder warf ſich in

er für die Verdienste derjenigen Künstler eintrat, die ihm besonders sympathisch waren. Darunter zählten nun besonders die der neuesten Richtung der englischen Schule gehörenden mit Millais, Walker, Herkommer, Morgan, Leslie an der Spitze, für deren feine Naturempfindung, Kraft der Stimmung und Reinheit des Gefühls er mir recht eigentlich den Sinn erst erschloß, da ich mehrere dieser Kunstwerke über ihrer Anspruchslosigkeit fast übersehen hätte. In der enthusiastischen Hingebung an fremdes Verdienst, wie in der muthvollen Vertheidigung seiner Anschauungen sah man überall das reine Gold dieses ächt deutschen Charakters, das seine Werke so durchaus zum Ausdruck der Lauterkeit und Wärme seines Innern macht. Und ihnen dadurch den eigenthümlichen Reiz verleiht, der denselben jetzt, wie die Ausstellung ebenfalls darthat, nicht nur eine Menge Verehrer im Publikum, sondern auch allmählig Nachahmer sogar unter den Italienern, wie den Deutschen und Holländern verschafft, ihm eine förmliche Schule gebildet hat.

XVII.

Buonaventura Genelli.

Für die zu Ende des vorigen und ſelbſt noch dem Anfang dieſes Jahrhunderts Deutſchland beherrſchende Geiſtesrichtung kann es nichts bezeichnenderes geben, als die Art, wie man die Kunſt betrachtete. Sie iſt der getreue Abdruck des Ekels und der Verachtung, die man für den politiſchen Zuſtand unſerer Nation empfand, das ſicherſte Zeugniß, wie durchaus man ſich von einer Exiſtenz abgewandt hatte, die Einem ſo gründlich mißfiel, weil ſie und all ihr altes Gerümpel mit den bereits herrſchenden Idealen in ſo unlösbarem Widerſpruch ſtund, daß beide abſolut nicht mehr zu vereinigen waren. Man zog daher vor, ſie lieber gleich total zu trennen, die Brücke zwiſchen Ideal und Wirklichkeit völlig abzubrechen, den Zuſammenhang zwiſchen Kunſt und Leben ſo gründlich aufzuheben, als es nur möglich. War das Rococo eine weſentlich höfiſche Kunſt und hatte als Hauptinhalt deßhalb auch Szenen aus dem himmliſchen und irdiſchen Hofleben, lieh höfiſche Geberden und Mimik ſelbſt den Schneidermeiſtern, wie den Hirten und Hirtinnen, die es darſtellte, bewegte alles im Menuettſchritt, ſo wanderte man jetzt auf einmal in's Paradies, beſuchte den Olymp oder warf ſich in

die Richtung der erzumschienten Achäer; das Ohnehosenthum, das bald in der Politik eine so fürchterliche Rolle spielen sollte, ward von der Kunst lange vorher eingeführt.

Damals unter dem Einflusse Winkelmanns machte man auch zuerst die Entdeckung, die sich noch in den Worten Genelli's spiegelt: „der Fisch gehört in's Wasser, der Künstler nach Rom!" d. h. er soll losgelöst sein von Allem, was seinen Werken Lokalfarbe, Charakter und individuelles Leben zu geben vermag, er soll ein vollständiger Cosmopolit, ein Himmelsbürger sein, heimathlos und ohne Zusammenhang mit der gesammten Produktion seines Volkes, wie es ein Mengs, Carstens oder selbst Thorwaldsen dann auch wirklich wurden. Und dadurch trotz allen Talents den Boden unter den Füßen so glücklich verloren, daß sie heute schon so gut wie vergessen, d. h. nur in den Compendien der Kunstgelehrten vorhanden sind, wie groß einst auch die Wirkung wenigstens des ersteren und noch mehr des letzteren war. Komischerweise gerieth aber nur die bildende Kunst auf diesen Abweg, von dem schon der erste genauere Blick auf die Antike, die man doch tale — quale wieder einzuführen meinte, hätte bewahren müssen, um wie viel mehr, von Homer oder Shakespeare gar nicht zu sprechen, der auf einen Rafael, Coreggio, Leonardo, Michel Angelo oder Titian, die so ganz im nationalen Boden wurzeln. Aber nicht nur die Liebe, auch der Haß macht blind, konnte es selbst ein Göthe ernsthaft überlegen, ob er nicht Franzose werden wolle, darf man sich da noch darüber wundern, wenn ein Mengs oder Carstens dem Vaterland den Rücken drehten, das wenigstens dem letzteren nur Mißhandlung bot, ihm wie einem Mozart oder Rauch bloß die Livrée des Bedienten aufdrängen wollte. In Frankreich hatte man zu spät begriffen,

daß die Aristokratie des Geistes mindestens dasselbe Recht habe als die der Geburt oder des Besitzes, alle drei auf einander angewiesen seien; in Deutschland begriff man es gar nicht und versteht es heute noch nicht recht. — Indeß haben die Poeten und Maler sich wahrlich gerächt für die niedrige soziale Stellung, die ihnen das vorige Jahrhundert mit seinen Orgien des Despotismus bot, haben doch gerade sie fast sämmtliche Throne umgestürzt mit der idealen Welt, die man ihnen aufnöthigte, sie der realen entgegenzusetzen, zur bittersten Kritik derselben zu machen zwang! Denn dieser ganzen antikisirenden Richtung liegt weit eher Rousseau und die unermeßliche Wirkung, die er auf die Geister ausgeübt, als Begeisterung für das Griechenthum zu Grunde. Für die deutsche Kunst selber aber war dieser Zustand ein Unglück, das eine gute Zahl ihrer besten Kräfte um den größeren Theil ihrer Wirkung brachte, die ihnen nur günstige Umstände verleihen können. Denn mit dem idealen Menschenthum ist es einmal nichts, weil der Mensch eben überall das Produkt der lokalen und historischen Bedingungen ist, unter denen er oder die, welche ihn erzeugt, aufgewachsen. Selbst die unsterblichen Götter haben alle ihren Heimathschein nicht nur in der Tasche, sondern auch auf dem Gesicht, und während man im Olymp Nektar aus goldenen Schalen schlürft, trinkt man in der Walhalla Bier aus Auerochsenhörnern und trägt Pelze. Darum gelingt es noch viel weniger mit der künstlichen Versenkung in fremde Nationalitäten oder entlegene Zeiten, wenn man sie nicht in's Englische oder Flämische übersetzt wie ein Shakespeare oder Rubens thun, oder die Homerischen Helden in's Deutsche, wie Cornelius that. — Dem Griechen- oder Römerthum des Carstens, Flaxmann oder David steht überall das Gemachte an die Stirn geschrie-

ben. Vielleicht noch ſchlimmer war es, wenn man gleichzeitig, nur weil der Zopf die Malerei in die Skulptur übertragen, im Haß gegen ihn nun umgekehrt die Skulptur in die Malerei übertrug, Basreliefs componirte, ſtatt im vertieften Raum ſich begebender Handlungen, ja ſich überhaupt gar nicht mehr Menſchen, ſondern nur Bilder vorſtellte. Hatte man ſich aber erſt von der künſtleriſchen Geſtaltung des nationalen Lebens der eigenen Ideale überhaupt losgeſagt, ſo war dazu freilich nur noch ein Schritt.

Nichts deſto weniger wird es immer Naturen geben von ſolch angeborner Größe und Hoheit des Geiſtes, ſolch ächter Schöpferkraft, daß ſie nicht durch die Darſtellung der umgebenden Welt, ſondern durch die der eigenen Subjektivität, die ſie in ihren Werken abſpiegeln, denſelben ein eigenthümliches und wahrhaft mächtiges Intereſſe zu geben vermögen, wie das ein Michel Angelo that, der eine neue Welt erſchuf, da ihn die alte nicht befriedigte. Indeß iſt es nicht ſchwer nachzuweiſen, daß er auch an dieſer weder mit geſchloſſenen Augen vorbeigegangen, noch ſich ihren Anforderungen entzogen habe wie unſere expatriirten römiſchen Deutſchen. — In einzelnen Fällen gibt es ja ſelbſt das, was man antike Charaktere nennt, einfache und urſprüngliche Naturen von ſolch ſtarkem Gepräge, daß ſie an jene antiken wenigſtens gemahnen und ſich auch mehr zu ihnen hingezogen fühlen, ſich in eine einfachere und weniger verkünſtelte Welt hineinleben als die unſere.

Eine ſolche ſeltene, in hohem Grade anziehende und für jeden, der ſie verſtund, erfriſchende Natur war nun unzweifelhaft Buonaventura Genelli. Niemand hat ſicherlich dieſen merkwürdigen Mann näher gekannt, ohne den bedeutendſten Eindruck von ihm erhalten und zeitlebens bewahrt zu haben.

Mir wenigstens, der ich Jahrelang das Glück hatte, mit ihm zu verkehren, hat er einen so lebhaften hinterlassen, wie wenig Andere, und recht eigentlich den einer antiken, d. h. einfacheren und großartigeren, mehr auf die ersten und kräftigsten Triebe des Menschen gestellten edlen Organisation, einem stärkeren Naturell, als die weitaus meisten Künstler es besitzen, die doch überhaupt im Ganzen natürlichere Menschen zu sein pflegen, als die Mehrzahl der andern. Das wäre nun freilich noch nicht viel, denn ein Holzhacker ist am Ende immer noch viel natürlicher als alle Genellis, um so mehr aber war es, daß diese Natur eine durchaus ideale, so heiter edle und freie war, wie man sich die Zeitgenossen des Perikles und Aristophanes nur vorstellen mag. Dazu in dem Berlin von 1798 zu kommen, wo Genelli am 28. September geboren ward, brauchte es schon ganz besonderer Umstände. Zunächst seine römische Abstammung. Wie man sich noch heute überall überzeugen kann, sind die Italiener bei aller angebornen Schlauheit immer ein natürlicheres, den ersten Trieben mehr gehorchendes Volk gewesen als wir, die durch den Schulmeister bald nicht nur alle Natur, sondern auch den gesunden Menschenverstand ausgetrieben haben werden.

Bekanntlich ward Deutschland im vorigen Jahrhundert von französischen und italienischen Künstlern überschwemmt; als einer der letzteren war Genelli's Großvater nach Berlin gekommen. Auch sein Vater war schon Maler, sein Oheim der berühmte Architekt Genelli, ein mehr geistvoller, hochbedeutender als produktiver Mann, wie aus den Berichten aller Zeitgenossen hervorgeht und von dem er selber immer mit der größten Hochachtung sprach. Er stammte also aus einer alten Künstlerfamilie und hat selber sicherlich niemals einen

andern Gedanken gehabt, als wieder ein solcher
Während der furchtbaren Periode von 1806—12,
Lande erzogen von seiner Mutter, einer sehr schö
die er noch im Alter mit zärtlicher Liebe verehrte,
er des früh gestorbenen Vaters selten erwähnte,
dort jene unverwüstliche Gesundheit und Kraft der
des Leibes ausgebildet zu haben, welche die ewige
rung Aller blieben, die ihn kennen lernten und
schon lange ehe ich ihn selber sah, der Ruf zu mir
war. Vielleicht bildete sich hier auch jener Trieb
sonderung aus, der an Genelli, wie Jordan ganz
merkt, zu allen Zeiten hervortrat.

Es war die Zeit des Cultus der Persönlichkeit
auch einer oft allerdings nur forcirten Genialität.
denn auch der blühend schöne geistvolle Knabe früh
schützerin in der Gräfin Finkenstein, der langjährigen
seines Onkels, gefunden zu haben, wie er denn du
der in den gewähltesten Kreisen der Residenz verkehr
mit dem, der sich um Rahel Levin versammelte, bald
mit denselben in Berührung gebracht ward. — G
machte er die Schulen durch und besuchte dann die
wo er sich besonders durch den geschickten Portraitm
gefördert fand, dem er dafür auch zeitlebens ein
Gedächtniß bewahrte. Erhalten scheint wenig oder n
seinen damaligen Arbeiten zu sein. Die Zeit, in de
Anstalt besuchte, war jedenfalls die, wo man am
auf ihr lernen konnte, Malen wenigstens gewiß ni
auch vielleicht Zeichnen. So sprach er denn auch
mit sonderlicher Achtung von dem Institut und de
herrschenden Pedanterie, die freilich mit dem jugendlic

muth und der Neigung zur Satyre, die ihn damals und noch lange nachher erfüllten, oft genug in Collision gerathen mochte. Indeß muß er doch früh Proben seines ungewöhnlichen Talents gegeben oder, was fast noch wahrscheinlicher ist, durch seine auffallend schöne Persönlichkeit Interesse erregt haben; denn er erhielt schon im zweiundzwanzigsten Jahre, nachdem er seine Dienstzeit als Freiwilliger absolvirt, durch Vermittlung seines Onkels ein Stipendium nach Rom von einer Prinzessin von Preußen, späteren Königin der Niederlande. Mit diesem gieng er dann 1822 nach Italien, wo er zehn Jahre körperlich blieb und es geistig gar nie mehr verließ. All seine Erinnerungen und Ideale hafteten an diesem römischen Aufenthalt, selbst im Tode hat er sich noch in die Gesellschaft der Carstens, Koch und Maler Müller zurückversetzt, als er seine Aufnahme in's Elysium darstellte, in den gemalten Memoiren, die so interessante Aufschlüsse über sein Leben und seine ersten Jugendeindrücke geben. Man kann das nur verstehen, wenn man bedenkt, wie gänzlich vom nationalen Leben losgelöst die Kunst damals in Deutschland war. Daß die Erzeugung des Schönen demselben erst Würde und Reiz geben könne, daß sie jede Art von Produktion zu adeln habe, davon hatte man nach dreißig Jahren unaufhörlicher Kriege, ewiger Noth jede Ahnung verloren. Der jämmerlichste Utilitarismus, die entsetzlichste Spießbürgerei und jene Schulmeisterpedanterie, zu der wir so sehr neigen, hatten gerade in Berlin ihren Hauptsitz und drängten alle geist- und phantasievollen Menschen unaufhörlich in die direkteste Opposition mit ihrer Umgebung. Das heutige Geschlecht, wo die Kunst doch schon wieder einen ganz andern, wenn auch noch lange nicht den ihr gebührenden Platz im öffentlichen Leben einnimmt, hat

keinen Begriff von der bodenlosen Erbärmlichkeit jener Zustände, als man die Bildner des Schönen in Deutschland für höchst überflüssige Sonderlinge ansah und ausstieß.

Dazu kam Genelli zu einer Zeit nach Rom, wo es, selbst nachdem Cornelius und Rauch eben gegangen, immer noch mehr bedeutende Deutsche gleichzeitig beherbergte, als es wahrscheinlich je wieder der Fall sein wird. Waren doch neben den ältesten, Koch, Reinhard, Wagner, Thorwaldsen, Gebrüder Riepenhausen, Maler Müller, die seiner Richtung am nächsten stunden, noch die ganze Schaar der Nazarener da mit Overbeck an der Spitze, Führich, Veith, Schadow, Vogel, Heß, dann Schnorr, Fohr, Olivier und andere Romantiker. Vor Allem aber eine wahre Unzahl von Originalen, da so ausgeprägte Menschenbilder, wie jene es waren, doch allen Anderen den Wunsch einflößten, auch etwas eigenes zu besitzen, so daß sie sich daher durch alle möglichen Exzentrizitäten hervorzuthun suchten. Die herrschende Romantik wie die aufgeregte burschikose Stimmung nach den Freiheitskriegen selbst, die Jahn'sche Kraftmeyerei trugen dazu bei, eine Sucht nach dem Absonderlichen zu erzeugen, die sich überall kundgab und von der man heute absolut nichts mehr bei den Künstlern findet, weil sie eben bereits wieder in den Gesammtorganismus der Gesellschaft eingefügt sind, dem jene noch ganz fremd gegenüberstunden. So bewohnte z. B. Andersag, ein Tyroler Maler, im Thurm des Palazzo di Venezia ein Gemach ohne Fenster und lebte vom Fang wilder Tauben, die im Palast zu Tausenden nisteten. Seine Freunde behaupteten, er esse sie roh. Später soll er Jesuit geworden und in Amerika gestorben sein. Moosbrugger u. A. hiengen die großen mit Stroh umflochtenen Weinflaschen, die sie zu leeren pflegten,

gleich den Skalpen erlegter Feinde an die Decke, daß ihre Ateliers wie Glashandlungen aussahen, und so hatte jeder wieder seine Extramarotte. Von Koch selber existiren unzählige Anekdoten dieser Art, die sich nur leider meist nicht mittheilen lassen. Martin Wagner, der Bildhauer, welcher eben unter unsäglichen Abentheuern die Aegineten aus Griechenland nach Rom gebracht, war ein geistreicher Cyniker wie er und zugleich von einer wahrhaft göttlichen Grobheit; Reinhard ein leidenschaftlicher Jäger, den man immer nur mit Gamaschen, die bis über's Knie reichten, sah, und der mehr in den Pontinischen Sümpfen als an der Staffelei lebte.

An einem Ort wie Rom nun, wo man sich gar nicht darum zu kümmern brauchte, was die Welt sagte, und bei Leuten, die wie die Römer an alle möglichen Exzentrizitäten der Fremden gewöhnt waren, endlich in der ewigen Stadt ohnehin in einer Art idealen Existenz, meist von Stipendien lebend, war man auch nicht durch die Bande gefesselt, welche die Nothwendigkeit des Verdienens mit sich bringt. Zudem wurde man überall auf Schritt und Tritt durch die herrlichsten Monumente an eine durch ihre Fremdheit und Schönheit mit dem Glanz des Ideals umhüllte Zeit erinnert, vertiefte sich voll heller Begeisterung in die Fülle von Reiz, welche die Natur wie die damals noch in ganz patriarchalischer Sitte lebende Bevölkerung kaum weniger als die Kunstwerke in den Museen boten. War es nun da ein Wunder, wenn man es einander in der Einführung jener vielbewunderten Urzeit zuvor zu thun suchte und wie man zwanzig Jahre später Byron'schen Weltschmerz affektirte, jetzt homerisches Heldenthum trieb oder sich in's goldene Zeitalter versetzte?

Am wenigsten konnte das bei Genelli auffallen, der,

strotzend von Kraft, Schönheit und Gesundheit, rothblond mit kurzgelocktem Bart, starkem Nacken, eigensinnig trotziger Stirn, blauen durchdringenden Augen, kurzer fester Nase und üppig geschürzten Lippen, ohnehin schon aussah wie ein junger Herakles in deutscher Uebersetzung, der überdieß aus dem Paradies der Corporale und Büreaukraten gerade in jener Periode entlief, in der man zu tollen Streichen am meisten aufgelegt ist. Diese ersten Jahre in Rom waren eben seine Universitätszeit, nur mit viel schrankenloserer Freiheit, glühenderer Phantasie gewürzt, als man sie in Jena oder Greifswalde zur Disposition hatte. So erzählte er uns denn noch im Alter unzählige Geschichten von seinem Jugendübermuth, verschwieg auch gar nicht, wie er durch denselben so viele unnöthig abgestoßen, die herrlichsten Gelegenheiten, „Carrière zu machen", mit Hohn abgewiesen habe. Die Empfindung des Gegensatzes seiner mit der allgemein in Deutschland herrschenden Denkart war eben zu stark in ihm. Wer nur mit Homer, Dante und Cervantes umgieng, konnte sich nicht als Professor oder Hofmaler in Berlin oder Potsdam denken, ohne sich zum Lachen aufgelegt, ja sich gereizt zu fühlen, diesen Widerspruch erst recht herauszukehren. So hatte er z. B. eine wahre Passion, den ganzen Sommer in seinem Atelier den Adamiten zu spielen und alle Protestationen der die Nachbarschaft bewohnenden Forestieris halfen nichts, um so mehr, als die Römer selber in dieser Beziehung an allem eher als an Pruderie litten und ihrerseits nicht den geringsten Anstoß daran nahmen. Genelli hatte dazu überdieß noch den ganz besonderen Grund, daß er sich durch dies Costüm und den Besitz eines großen Spiegels die nicht geringen Kosten für Modelle auf die Hälfte reduzirte, da sein prächtiger Körper für alle

Helden und Götter wie Dämonen ausreichte. Seine Freunde und die Modelle waren ohnehin daran gewöhnt, ihn nicht anders zu sehen, andere Fremde trauten sich aber selten in die Höhle des als sehr grimmig verschrieenen Löwen. Unglücklicherweise wollte es aber sein Unstern — wie Fama erzählt — daß gerade seine erhabene Gönnerin ihn einst unversehens in diesem Costüm traf, weil er auf ihr Klopfen, einen Freund vermuthend, unbefangen „Herein" geantwortet hatte. Das soll ihm von Feinden, deren er genug in diesen Regionen hatte, als absichtlicher Uebermuth ausgelegt, Pension und Protektion zugleich gekostet haben. In seiner gemalten Selbstbiographie läßt er indeß statt der Königin einen Cardinal entsetzt zurückfahren. Wie er einst, angeregt durch eine Anekdote aus dem Leben Karls XII., eine Wette eingieng, gleich diesem fünf Tage zu hungern und dann noch um ganz Rom zu laufen, ehe er esse, und es auch glücklich durchführte, erzählte er immer mit besonderem Vergnügen. War er wild und toll wie einer, so ward er aber nie roh wie so viele Landsleute; auch in den leidenschaftlichsten Momenten verläugnete sich die ächte Vornehmheit dieser Natur keinen Augenblick. Nichts beweist das besser als ein Brief, den er an seinen Bruder schrieb, als Graf Ingenheim, ein Freund seines Onkels, über seine Exzentrizität beunruhigt, nach Berlin berichtet hatte. „Ich bin nicht hergekommen, um die Kunstmode zu studieren — wozu man freilich nicht viel mehr denn 8 Tage braucht —, noch um eines dünnen Renommée's wegen. Je mehr ich jene großen Werke kennen lerne, die wahrlich dazu geeignet sind, Einen bedenklich zu machen, je mehr muß ich alles leere, eitle Glänzen verächtlich finden. Wenn ich schon so arm gewesen wäre, hier drei Bilder malen zu können, es

Natur nur noch an sich oder im Fluge studieren. Dies verschuldet wohl auch die Mangelhaftigkeit seiner artistischen Bildung; gleich Carstens vermochte er nicht mehr, als in ziemlich kleinem Maßstabe schwach modellirte und colorirte Zeichnungen auszuführen, wie er ein größeres Format annimmt, so wird er leicht leer, versteht die Formen nicht mehr auszufüllen. Gemalt hat er offenbar selten oder gar nie nach der Natur, es noch weniger gelernt als alle seine deutschen Zeitgenossen. Und das, obwohl er einen viel feineren und richtigeren Geschmack im Colorit hatte, als die Mehrzahl derselben, wie man aus seinen Oelbildern bei Schack sieht, selbst wo dieselben nicht von Rahl oder Berdellè übergangen wurden.

Gibt man aber einmal diese Grenzen zu — und auch der Größte hat ja die seinigen —, so muß man sagen, daß uns aus seinen Werken eine Fülle, wenn auch der Masse der Nation völlig unzugänglichen Reizes entgegenquillt, vor allem eine einfache Schönheit der Anschauung menschlicher Gestalten wie Verhältnisse, die uns mit der größten Achtung für den erfüllt, der so empfand.

Dies zeigte sich jetzt gleich bei einer seiner frühesten und schönsten Compositionen, die ihm freilich erst nach mehr als einem Menschenalter auszuführen vergönnt ward.

Es ist ein Cyklus von Bildern zur Verzierung eines Speisesaals gedacht und schließt sich in Anordnung und Styl an die Farnesina an. Nur hat die für eine ganze Wand bestimmte monumentale Composition jetzt auf eine Leinwand von mäßiger Größe zusammengedrängt und statt in Fresko in Oel gemalt werden müssen. In der Mitte sehen wir als Hauptbild Herkules Musagetes, der vor ihm sitzenden Omphale

seine eigenen Thaten singend, während über ihm Phantasus ihn begeistert. Er sitzt unter einer Laube, deren Dach von den vier Jahreszeiten als Karyatiden getragen wird; der Königin fächelt Zephyr mit seinen Schwingen Kühlung zu, Pan, ein Satyr und Amor umgeben sie. Aus dem hinter der Laube stehenden Baum, um den sich ein Weinstock schlingt, hat sich die Bewohnerin hervorgemacht, neben der Lauschenden ist Komus in den Zweigen. Auf der andern Seite der Laube, Omphale gegenüber, sitzt Bacchus, umgeben von Amorinnen, Bacchantinnen und einer Centaurin, alle dem Gesange zuhörend angeblich, in Wirklichkeit aber, sich in schönen Stellungen bewundern lassend.

Wenn von Rafael und Lionardo's Zeiten bis auf die unsrigen die Maler so oft das Motiv benützen, daß Einer etwas vorträgt und die Andern ihm zuhören, so hat das seinen guten Grund, weil nirgends sich die Gemüthsart der Menschen leichter darstellen läßt, als durch die Schilderung der Weise, wie sie Gehörtes aufnehmen. Man braucht nur Lionardo's Abendmahl, Rafael's Predigt Pauli in Athen sich in's Gedächtniß zu rufen, um zusehen, wie eminent malerisch gerade dieses Motiv ist. Die Einmischung allegorischer Figuren, wie sie hier und noch sehr oft Genelli beliebt, hat bei allem unbestreitbaren malerischen Gewinn, den sie in den meisten Fällen mit sich bringt, doch den sehr schweren Nachtheil, daß sie nur gar zu leicht zu einer conventionellen Mimik verführt, die sich dann auch auf die andern Personen überträgt. „Man thut eben nur so", wenn man eine Waage oder ein Füllhorn in der Hand hat und Gerechtigkeit oder Glück spielt. Das „nur so thun" hat aber immer etwas Erkältendes, eben deshalb sind auch die Bilder Genelli's, wo er keine per-

ſonifizirten Begriffe einmiſcht, im Ganzen weit wahrer von Ausdruck.

Ueber dem Hauptbilde nun ſehen wir oben einen Kreis kleinerer Darſtellungen aus der Mythe des Ganymed, darunter in Lünetten Eros in verſchiedenen ſchalkhaften Situationen, zur Seite grau in grau gemalte Vignetten, Omphale und und einen von Pan überraſchten Hermaphroditen, unter dem Hauptbilde endlich als Predellen, ebenfalls grau in grau, die Vermählung des Bacchus und der Ariadne in langer friesartiger Compoſition voll prächtig ſinnvoll übermüthig ſpielender Grazie. Alſo Alles, wie es ſich in einen Speiſeſaal ziemte, Darſtellungen, die ein ſchönes Sinnenleben, Genuß und Freude verherrlichen und einen feſtlich heitern Eindruck machen.

Die der griechiſchen Mythe entnommenen Stoffe ſind zu ſolchen Darſtellungen ohne Frage am geeignetſten, da ſie durchweg die Entfaltung einer einfach edlen Formenſchönheit zulaſſen und ſo unſer Gefühl ſelten beleidigt wird, was, wenn man dergleichen Bacchanalien der Wirklichkeit nähert, wie das z. B. die Niederländer thaten, faſt immer der Fall iſt. Wir ſehen mit Vergnügen einem ſchönen Kinde zu, das mit wahrer Luſt ißt, mit Wonne trinkt, während ein erwachſener Menſch, der dasſelbe thut, uns gleichgültig oder widerwärtig wird. Ebenſo entzückt ein ſchönes Mädchen, wenn es küßt oder tanzt, ein alter Herr wird uns im gleichen Fall widerlich oder abgeſchmackt, weil all jener Zauber der Naivetät und Natürlichkeit, der uns dort anmuthet, hier aufhört. Der ganze griechiſche Götter- und Heroenmythus hat aber nun einmal dieſen Charakter unvergleichlicher Jugend, eines goldenen Zeitalters für uns, d. h. für die Gebildeten, die wir einer bewußten, reflektirenden älter gewordenen Periode angehören.

Als Composition zählen diese Bilder unbedingt zu dem Schönsten, was der Meister überhaupt gemacht hat. Es ist eine edle und großartige Einfachheit in den dargestellten Vorgängen, in der Formanschauung, die sich, was Gebärdensprache und Bildung der Körper betrifft, ganz neben die herrlichen Fresken der Farnesina stellt, freilich mit Ausnahme der Köpfe, die bei Rafael individuell und ausdrucksvoll sind, während sie bei Genelli eine allzu einförmige Wiederholung desselben Motivs zeigen und durch ihr larvenhaftes Aussehen sehr unliebsam an die Aegineten erinnern, die mit gleichem, lächelndem Ausdruck Einen todtstechen oder umarmen. Wenn trotzdem die Aegineten zu den besten Werken des Alterthums gehören, so dürfen wir ohne Frage den gleichen Rang auch für Genelli's Figuren in unserer Zeit beanspruchen, da seine Menschen kaum minder vollkommen, in der Mannigfaltigkeit der Motive und dargestellten Seelenbewegungen aber viel reicher sind. Es ist überall ein merkwürdig freies, antik einfaches und ursprüngliches, fast elementarisch zu nennendes Wesen, das uns aus dieser ganzen Anschauung, aus der Welt, die der Künstler uns aufschließt, entgegentritt. Genelli ist mehr Grieche geworden, als irgend ein Deutscher, Carstens ausgenommen; dafür ist er aber freilich auch nur für diejenigen verständlich und genießbar, die griechisch gelernt haben, und wenn man auch die Berechtigung dieser wunderbaren Ausnahme zugibt, so muß man doch immer wieder darauf zurückkommen, daß es unmöglich der Beruf der deutschen Kunst sein kann, uns zum Griechischlernen zwingen zu wollen.

In einem einzigen Zuge ist Genelli modern und sehr zu seinem Nachtheil gegen die Griechen: er hat durchaus keine Naivetät; sein Griechenthum ist bewußt. Man läßt sich aber

das Fremde, wenn es naiv ist, viel eher gefallen, als gewollt herausgekehrte Fremdartigkeit. Cornelius ging in seiner Behandlung ähnlicher Stoffe gerade den umgekehrten Weg. Er übersetzte das Griechische in das gute Deutsch des Dr. Luther, markig, nervig, großartig und ein wenig grobknochig, jedenfalls aber für uns viel verständlicher, die wir unsern Sitten zufolge die Art eines Menschen mehr aus seinem Gesichtsausdruck als aus seinen Körperformen und Bewegungen herauszulesen gewöhnt sind.

Man wendet vielleicht ein, daß, wenn wir Genelli's antike Anschauung nur als Ausnahme gelten ließen, nach unserer Ansicht Rafael seine Galathea, Tizian seine Venusbilder auch kaum hätte malen dürfen und daß diese herrlichen Werke doch zum Entzücken der Welt seit Jahrhunderten leben. Man sehe sie aber nur etwas genauer an und man wird finden, daß Galathea im reinsten Italienisch des Cinquecento auferzogen wurde. Die Göttin trägt die lieblichen Züge der Fornarina durchaus, hat römisches Portamento in jeder Bewegung, nur erhöht und verklärt, so gut als Holbeins Madonna deutsches. Wenn ich mein Liebchen im Bilde zur Göttin erhebe und verkläre, ohne ihr die geliebten Züge zu rauben, so ist das ächt künstlerisch und ewiggültig; wenn aber selbst die Juno Ludovisi bei uns sich einzubürgern versuchte, sie bliebe immer eine fremde Person. Das aber ist das ewig Unvergängliche an Rafael und den Venezianern, daß sie durchaus naiv sind, daß sie das Göttliche und Schöne überall im Nächstliegenden, unmittelbar sie Umgebenden sehen, daß ihnen die Geliebte als Venus erscheint, die Madonna die Gewänder bekannter Frauen trägt, kurz, daß ihnen die Wirklichkeit lieb ist, der unsere modernen Klassizisten so bewußt den Rücken

kehren. Wir bestreiten darum ihre Vorzüge nicht, sondern freuen uns derselben, wo sie so unverkennbar, wie bei Genelli, uns entgegentreten. Man zieht ja auch Orangen bei uns im Treibhaus und weiß solche Früchte, selbst wenn sie aus fremden Ländern kommen, recht wohl zu genießen. Aber sollten wir etwa deßhalb unsere Apfelbäume umhauen und Orangen an ihre Stelle setzen?

Zu seinen schönsten Einzelcompositionen gehört dann der den jonischen Landsleuten seine Gesänge vortragende Homer und der auf einem Brunnen sitzende, seine Fabeln den Mitsklaven vortragende Aesop. Beides sehr figurenreiche Compositionen, die eine voll Würde und die andere voll schalkhafter Anmuth, die besonders eine Formenfülle zeigen, welcher man in den später in Deutschland entstandenen selten mehr in diesem Maße begegnet. Hier sind auch eine Menge ebenso wahr als graziös empfundener Figuren; speziell der bucklige Aesop mit seiner sarkastischen Miene ist ganz vortrefflich gelungen.

Aus dieser Zeit stammt dann auch noch die Composition von drei weiteren, ein Menschenalter später für Schak in Oel ausgeführten großen Bildern, zunächst der Raub der Europa. Hier ist besonders der dem Bruder die Fluth ebnende Neptun mit seinem ganzen Gefolge von Tritonen und Nereiden, die sich in höchstem Jubel auf Seepferden, Löwen, Delphinen und allem möglichen Gethier herumtummeln, mit köstlicher Erfindung dieses wilden Getümmels gegeben. Nicht minder auch die vorausziehenden Musen und der von Amorinen an den Hörnern geführte, in voller Liebestollheit einherstürzende göttliche Stier selber. Minder entführenswerth scheint die Prinzessin und am wenigsten befriedigen die, man weiß nicht recht,

ob neidischen oder betrübten Gefährtinen. Der ganze übermüthige Humor im Bilde ist aber prächtig geeignet, uns die Allmacht der Liebe, ihr nach allen Seiten hin schöpferisches Wesen zu versinnlichen, zu zeigen, wie sie die große Herrscherin sei, um die sich zuletzt die ganze Welt, vom König bis zum Stier drehe und der die Götter nicht minder huldigen als die Musen dienen.

Etwa gleichzeitig entstund der Kampf des Lycurgos mit dem Bacchus und den Bacchantinnen. Auf seinem Streitwagen, die gegnerische Schaar vor sich her treibend, sehen wir den König der Thrakier, Bacchus selbst aber auf einem Centauren in die Fluth sprengend, aus der Thetis mit den Nereiden auftaucht, ihn zu empfangen. Die Musen, welche den hier als Bringer der Cultur gedachten Bacchus begleiteten, entfliehen durch die Lüfte, während im Vordergrunde das wildeste Kampfgewühl tobt, in dem die Bacchantinnen sich mit den Barbaren herumschlagen und dabei eine Menge der schönsten Gruppen bilden, ohne daß doch ein eigentlich packendes, dramatisches Leben entstünde, da Herren und Damen sehr sichtlich nur symbolisch aufeinander losstechen und es keinem Theil so recht grimmiger Ernst ist.

Nicht weniger gelungen erscheint die zu einem Deckengemälde bestimmte Composition des Bacchus, der mit den Musen dem Tanz Silens mit Amor unter den Paukenschlägen des sie umschwebenden Komus zusieht. Hier sind die Figuren herrlich großartig erfunden, vorab Dyonisos selber, dem Genelli in allen Gestalten mit köstlicher Frische zu huldigen liebte, ihn recht eigentlich zu seinem Tröster und Lieblingsgotte gemacht hatte.

Solcher die griechische Mythenwelt behandelnden Com-

positionen hat Genelli in jenen zehn römischen Jahren unendlich viele gemacht, oft von wunderbar schöner Erfindung, so besonders noch Sappho, die ihre Gesänge den Gefährtinnen vorträgt, Apoll mit der Leyer die Hirten bezaubernd ꝛc. ꝛc. Zu den besten und spätesten gehört die Entführung des Syfiphos vom Gastmahl weg durch den Todesgott, wo dann das Erschrecken der Gäste ebenso lebhaft als mannichfaltig, fein und würdevoll ausgesprochen erscheint.

Nebst den griechischen Stoffen beschäftigte ihn damals auch bisweilen die Bibel; so entstund die Vision des Ezechiel und Abraham, dem die Engel die Geburt des Isak verkünden, endlich die beste derselben, Samson und Delila, lebendiger und dramatischer als die andern. Indeß haben diese Compositionen unter sehr sichtbarer Einwirkung Michel Angelo's und seiner Behandlung dieser Stoffe doch kein volles Leben erlangt, so wenig man denselben jene Großartigkeit absprechen kann, die einmal allem anhaftet, was Genelli je gemacht hat. — Hat er außer dem Homer und der Bibel noch den Don Quixote und den Dante als seine Hauptlektüre bezeichnet, so gaben sie ihm damals wenigstens keinen Stoff zu bedeutenderen Arbeiten.

Um diese Zeit, 1829, kamen auch Preller, dann Rahl und Brugger nach Rom, die ihm gesinnungsverwandt großen Einfluß von ihm erfuhren. Er hatte sich allmälich trotz seiner Exzentrizität, die so viele Genossen zurückstieß, zu hohem Ruf aufgeschwungen und man traute ihm die Fähigkeit zu, sich den größten Aufgaben gewachsen zu erweisen, als der ob seiner leidenschaftlichen Kunstliebe bekannte Dr. Härtel aus Leipzig, dessen ich schon bei Preller gedacht, Rom besuchte. Ganz erfüllt von der Bewunderung dieses Talents, gerieth er auf

den Wunsch, Genelli Gelegenheit zu einer größeren monumentalen Arbeit zu geben und schlug ihm dazu vor, den Speisesaal seines in Leipzig neu zu erbauenden Hauses mit Fresken zu verzieren. Er hatte Darstellungen zur Odyssee gewünscht, Genelli sah aber darin einen Anlaß, jene ersterwähnten Compositionen, die man wohl als das Genialste bezeichnen kann, was sein römischer Aufenthalt gezeitigt, endlich zur Ausführung zu bringen und zugleich als Deckenbild den Bacchus unter den Musen zu geben. Man muß sagen, daß er Recht hatte und sie, entsprechend ausgeführt, kaum ihres Gleichen in der deutschen Kunst gefunden hätten.

So betrat er denn im Jahre 1832 wieder den vaterländischen Boden, dem er gänzlich fremd geworden war und sich auf demselben auch nie mehr anders denn als einen Fremdling gefühlt hat; obwohl er viel zu gesund an Leib und Seele war, um nicht ein sehr guter Patriot und durchaus protestantischer Preuße zu sein. Aber nur nicht an der Staffelei, da gab es für ihn kein Vaterland, als die ewige Heimat der Poesie und Schönheit. Dies in dem ziemlich prosaischen Leipzig wohl doppelt starke Gefühl und die Abwesenheit aller künstlerischen Mittel an Modellen u. dgl. mag es wohl verschuldet haben, daß er, der sich sonderbarer Weise die Cartonzeichnungen nicht vorher in Rom gemacht, dort offenbar niemals Proben mit der für den Unerfahrnen so schwierigen Freskomalerei angestellt hatte, nun nicht fortkam mit der neuen Technik. Denn wenn man nicht vorher schon viel gemalt hat, ist das Fresko sicherlich nicht das bequemste Mittel, um es zu lernen. Am allerwenigsten in einer Zeit, wo es eigentlich Niemand konnte. Es ging denn auch nicht, wie ich, der ein paar Jahre später die angefangenen Bilder in den

Lunetten noch sah, mich leicht überzeugen konnte. Darob verlor Genelli die Lust, ließ alles hängen, der Besteller ward natürlich auch erst ungeduldig, dann ärgerlich, und so entstund nach ein paar in der widerwärtigsten Weise hingebrachten Jahren ein Prozeß, in dem Genelli weder Recht erhielt, noch in der That auch hatte.

Er bekam jetzt die Folgen seiner Fehler, vorab seiner unvollständigen künstlerischen Bildung überhaupt lang und fürchterlich zu büßen, ertrug sie aber mit einem so wahrhaft heroischen Gleichmuthe, wie mir nie wieder etwas Aehnliches vorgekommen ist, allein schon mit Bewunderung für ihn erfüllen müßte. Hatte er sich doch in Leipzig vermählt mit einer mittellosen aber sehr schönen Frau, die mit wunderbarer Treue und Aufopferung all seine Armuth mitgetragen, ihn in den schlimmsten Zeiten nicht wieder aufgerichtet, denn das brauchte er nicht, aber doch ihn gestärkt hat, wo Andere ihn vielleicht heruntergestimmt hätten, und an der er daher auch mit großer Liebe zeitlebens gehangen ist.

Zunächst blieb er noch einige Jahre in Leipzig, wo der eben erwachende Kunstsinn reicher Kaufleute ihm wenigstens einige, wenn auch nur dürftige Ressourcen gewährte. Mit Berlin wieder in Verbindung zu kommen, hat er niemals ernsthafte Versuche gemacht, obwohl er der Anknüpfungen genug hatte und die Freundschaft mit Graf Ingenheim, der schon den Onkel geliebt, ungeschwächt bestehen blieb. Vielleicht weil Andere es, freilich vergeblich, für ihn thaten, selbst Radowitz. — Aber er war mit der Akademie dort so gründlich überworfen, schon von Rom her, daß damals wenigstens an nichts zu denken war. Darum zog er 1836 nach München, wohl in der Hoffnung, durch die Fürsprache des Cornelius

und Rottmann, die ihn beide von Rom her kannten und ehrten, an den dortigen monumentalen Aufgaben betheiligt zu werden. Diese Hoffnung erfüllte sich wiederum nicht, König Ludwig hatte ein entschiedenes Vorurtheil gegen den stolzen, unbeugsamen Mann, was ihn aber nicht hinderte, ihn wenigstens in den letzten Jahren öfters zu besuchen und sich seiner Arbeiten zu freuen. In München gab man als die Ursache dieser Abneigung an, daß ihm Genelli gleich das erstemal, da er ihm vorgestellt ward und er ihn gefragt, an was er jetzt arbeite, geantwortet habe: „an dem Leben eines Wüstlings", was sich in der That so verhielt, durch die kurze und bestimmte Art aber, wie es Genelli vorbrachte, den König frappirt und verletzt habe. Weit wahrscheinlicher ist, daß man denselben unter dem ja großentheils begründeten Vorgeben daß er „nicht malen" könne, gegen ihn eingenommen.

Daß er aber das Nackte mit größerer Meisterschaft und mehr im Geiste der großen Cinquecentisten behandelte als irgend ein Zeitgenosse, selbst Cornelius nicht ausgenommen, und bei nur einiger Uebung jedenfalls nicht schlechter, wahrscheinlich sogar besser gemalt haben würde als alle andern Münchner, da er wenigstens einen feinen klassischen Geschmack hatte, davon sprach man wahrscheinlich nicht.

Aus dieser ersten Münchner Zeit stammt ebenfalls jenes Werk, durch dessen Publikation er in Deutschland zuerst die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sich zog und auch vollständig verdiente: „das Leben einer Hexe". Der Cyklus zeigt uns in zehn Blättern den Raub eines Mädchens durch eine Hexe, die es zur Gemeinheit und Sünde erzieht, der es dann auch bald verfällt, d. h. durch einen jungen Teufel verführt, aber durch eine folgende ächte Liebe auch wieder ge-

rettet wird; da sie durch den Tod des Geliebten, dem sie durch ihre Künste Schätze gewinnen wollte, ihn aber den dunkeln Mächten verfallen sehen muß, zur Besinnung kömmt und durch Opferung des eigenen Lebens ihr besseres Selbst bewahrt. Hier macht die Größe und Fülle der Formengebung und das ganz eigenthümlich dämonische Wesen des Ganzen einen überaus bedeutenden Eindruck und es paßt durchaus zu der Seltsamkeit der Motive, daß sich Genelli um den Ausdruck des wirklichen Lebens wenig kümmert, so daß seine Figuren nur zu oft durch eine unsichtbare Gewalt traumartig getrieben, nicht durch sich selbst bestimmt erscheinen.

Auch der Pendant zu diesem weiblichen Faust, der 1840 entstandene, schon erwähnte große Cyklus „das Leben eines Wüstlings", eine Art gemalter Don Juan, gehört zu seinen bedeutendsten Schöpfungen. Als Motto trägt das Titelblatt die Bibelstelle: „Wenn die Lust empfangen hat, gebiert sie die Sünde, die Sünde aber, wenn sie vollendet ist, gebieret den Tod." — Das wird nun mit erschütternder Kraft gezeigt, obwohl die Moral ganz und gar nicht die Hauptabsicht des Künstlers ist. Diese besteht vielmehr darin, uns ein wunderbar reiches Stück Leben voll überschäumender Kraft vorzuführen. So zeigt er denn in seinen achtzehn, erst vom Prinzen Albert in London erworbenen, dann für Heinrich Brockhaus 1850 mit Aenderungen wiederholten und von diesem 1856 in herrlichen Lithographieen von Koch publizirten Blättern das ihm in so hohem Grade eigene dämonische Wesen zugleich mit der Abstraktion von jeder bestimmten Zeit. Nach dieser Seite hin schließt er sich hier ganz an Michel Angelo an und behandelt Costüme wie dieser, der ja auch Moses und Savonarola ziemlich gleich ausstattet. Bei Genelli kömmt dazu, daß

seine Stärke ausschließlich im Nackten liegt, sagte er doch selbst, „daß die Lumpen ihn geniren", wie man denn auch selten glückliche Gewänder bei ihm trifft. Ebenso verachtet er aber auch jeden malerischen Reiz stofflicher Contraste, was sicherlich weder Michel Angelo noch Rafael einfiel, und wird dadurch bei aller stolzen Größe leicht monoton. Trotzdem sind aber hier im „Wüstling" eine Reihe prachtvoll erfundener Blätter, unter denen besonders ein großes Bacchanal ein Meisterstück erster Klasse, in welchem Rahl die Rolle eines Schlemmers zufällt, wie er selber einmal die des Satans übernommen. Bleibt anderes schwer daran genießbar, so erstaunt man um so mehr über die Schönheit mancher Partien und die immer entschieden auf den Kern der Sache losgehende Gesinnung. So bei einer Entführung, dann einer wahrhaft entsetzlichen Begegnung mit dem Leichenzug seiner Gemahlin, dem Disput zwischen einem Mönch und Philosophen und endlich der Gefangennehmung des Wüstlings, einem prächtig dramatischen Blatt.

Um diese Zeit lernte ich den Meister, von dem ich schon so viel gehört, endlich persönlich kennen. Obwohl ich, eben aus der französischen Schule kommend, seinen Leistungen noch bei weitem nicht genug Verständniß entgegenbrachte, so zog mich doch die ebenso eigenartige als hochsinnige, eine überaus seltene Verbindung kraftvoller Natürlichkeit mit tiefer Bildung darstellende Persönlichkeit um so mehr an. Eine kleine Gemeinde von passionirten Verehrern hatte sich damals schon um ihn gebildet, der ich fortan wenigstens als Hospitant angehörte, so lange ich in München blieb. Gleich der erste Spaziergang, den wir in Gesellschaft mehrerer Andern machten, sollte mich seine Art, zu empfinden, sehr drastisch kennen lehren.

Wir sprachen, um uns zu erfrischen, in einem einsamen Wirthshaus ein, wo er uns in bester Stimmung italienische Erinnerungen auftischte. Einige Studenten waren inzwischen eingetreten und amüsirten sich höchst rücksichtslos damit, daß sie beständig zwei Hunde auf einander hetzten und sich an dem ohrenzerreißenden Geheul derselben erlustigten. Nachdem wir auf gelassene Art unser Mißfallen bemerkbar gemacht, ohne daß sich die rohen Burschе daran kehrten, wurde ihm, der das Hundegebell speziell nicht leiden konnte, allmälig die Sache zu viel und er fuhr auf einmal wie ein Löwe auf, um sich das zornglühend, wenn auch immer mit gemessenen Worten zu verbitten. Die Studenten sprangen nun auch auf und es entstand ein Wortwechsel, in welchem ihm einer sagte, er werde doch nicht glauben, daß sie sich vor ihm fürchteten. „Sie sollen sich auch gar nicht fürchten, wenn Sie es thäten, so würde ich Sie verachten", war die Antwort mitten im Zorn, treffend genug, um die Störer rasch zur Ruhe zu bringen, da die natürliche Hoheit des Mannes sich auch dem Rohesten bald fühlbar machte.

Genelli wohnte damals bereits in einem ziemlich abgelegenen am Stadtgraben in der Nähe des Sendlingerthors gelegenen Hause in einer so ärmlichen Wohnung, daß nur der Zauber seines Talents diese niedern und finstern Räume auslichten konnte. Vor sich die Bäume des Grabens, hinter ihnen die alten Stadtmauern und ein paar Kirchthürme war der einsame Ort fern von allem Geräusch, doch sehr geeignet, sich in alte Zeiten zu versenken und den weiten Raum mit fremdartigen Gestalten zu bevölkern. Ein großer tannener Tisch war sein ganzer Apparat, die weißen Wände leer, das öde in so grenzenlosem Contrast zu den heutigen mit allem

Raffinement ausgestatteten Ateliers stehende Gemach erinnerte ganz auffallend an Göthes Arbeitszimmer. Es harmonirte ganz und gar mit dem, was darin entstund, denn gerade die malerischen Contraste, der Reichthum von kleinen Reizen, das Colorit nicht nur, sondern auch die Spiele des Lichts sind ja das, worauf man bei Genellis Kunst gänzlich verzichten muß. Bei aller ächten Größe wird sie doch in jedem Sinne durch das Nackte charakterisirt, so daß einem gar kein Widerspruch auffiel, wenn er seine Mappen öffnete und die weißen Blätter auf den Tisch legte, während der Reichthum moderner Ateliers die Armuth dessen, was auf der Staffelei steht, oft nur um so auffallender erscheinen läßt. Besonders wenn ab und zu eines der drei Kinder hereinguckte, Rosenknospen, die einem fast zu blühend für diese düstere Umgebung erschienen. Ward doch besonders die älteste Tochter später ein wahrhaft zauberisch schönes Geschöpf. Auch als ich nach zehn Jahren wieder nach München kam, hatte sich nichts bei Genelli's verändert, als daß er etwas grauer, die zweite Tochter an die Stelle der ersten getreten und der Sohn ein schöner, hoffnungsvoller Jüngling geworden war.

Er hatte inzwischen meist nur Noth und Armuth erlebt, ohne an Frische etwas eingebüßt zu haben, im Gegentheil, da es ihm jetzt doch etwas besser ging, so war er eher heiterer und wir haben viel fröhliche Stunden zusammen verlebt, sowohl auf gemeinsamen Spaziergängen, wo er der Unermüdlichste von uns allen war, oder bei abendlichen Zusammenkünften in einem Weinhause, wo außer Gisbert Flüggen, dem Bildhauer Brugger, besonders Paul Heyse selten fehlte, auch Emmanuel Geibel und Julius Große häufig kamen. Heyse hat diese durch Genellis unvergleich-

liche Laune gewürzten Zusammenkünfte, die ihn immer zum Mittelpunkt der Gesellschaft machte, in einer köstlichen Erzählung verewigt, in welcher er des alten Heroen Bild meisterhaft zeichnet. Und das, obwohl man sich sicherlich keinen größeren Contrast denken konnte als den zwischen diesen beiden Berlinern, von denen der eine so ganz alter Heide und der andere so durchaus modern elegantes Weltkind war, das man in kein anderes, als das neunzehnte Jahrhundert, wo selbst das Kind im Mutterleibe philosophirt, verlegen konnte, während man Genelli für einen Zeitgenossen des Aristophanes zu halten versucht war, ohne daß die zwei Jahrtausende, die zwischen ihnen lagen, der Harmonie viel geschadet hätten.

Wie viel näher ihn Homer als moderne Nervenzustände angingen, das hatte er nur eben durch seine Umrisse zu demselben bewiesen, die, wenn auch großentheils auf Italien zurückweisend, doch erst vor einigen Jahren herausgekommen waren und wirklich das Aeußerste von Einfachheit darstellen, gleich Flaxmann direkt an die griechische Vasenmalerei anknüpfen. Es sind aber eine Anzahl Szenen von unvergänglicher Schönheit darunter, besonders hat er die herrliche Penelopeja mit unnachahmlicher Grazie geschildert. Von einer ganz andern Seite lernen wir ihn in den 1846—52 in sechs Heften erschienenen Zeichnungen zu Dante kennen. Von einer weniger vortheilhaften, wenn sie auch in Bezug auf Bravour in der Behandlung nackter Körper gewiß oft das Unglaubliche in Kühnheit und Originalität leisten, im Ganzen ist aber das Mittelalter doch so wenig für ihn geeignet als die romantische Kunst überhaupt. Helldunkel, Mysterium, Stimmung gibt es eigentlich nicht für ihn, darin ist er ganz und gar Grieche, wenn auch in viel weniger naiver

Art als Preller. Diese Compositionen sind überdieß selten so gründlich durchgearbeitet, als die der griechischen Mythologie angehörigen. Zu den von mir schon erwähnten Bildern letzterer Art gehören noch eine Centaurenfamilie von besonderer Schönheit, wo der Alte dem an der Mutterbrust liegenden Kleinen ein Löwenjunges vorhält, vor dem es sich fürchtet; Zeus, der den Herkules an der schlafenden Juno Brust legt, Amor von Schwänen gezogen und die Leier spielend, Prometheus dem schlafenden Jupiter das Feuer stehlend, Harmonia mit Amor und Psyche u. s. w., die oft bezaubernd gedacht sind und besonders meist ganz reizende Silhouetten haben. Ebenso zeichnet er Thiere, Panther, Löwen und Schwäne, besonders aber Centauren vortrefflich, stylvoll und groß.

Die Gegenwart verstund er blos in satyrischer Behandlung, wie er denn in Rom, aber auch später eine Unzahl meist höchst witziger Carrikaturen gemacht hat, von denen nur zu bedauern ist, daß sie meist allzu drastisch, so wenig zu publiziren sind, als seine meisterhaften erotischen Szenen, in denen er mit Giulio Romano hätte wetteifern können. Es ist ewig schade, daß vieles von diesen beiden Gattungen für immer verloren scheint.

Was von den früheren gilt auch von dem Cyklus seiner gemalten Selbstbiographie am meisten. Auch hier hatte er sich sofort in eine ganz ideale Sphäre eingesponnen, vom Benehmen wirklicher Menschen, von jenen naiven unmittelbar der Natur abgelauschten Zügen, wie sie Rafael trotz aller rythmischen Durchbildung der Linie und Composition doch in so bezaubernder Fülle bringt — man denke nur an seine thaufrischen Engelsknaben auf der Sisto —, ist hier nicht die leiseste Spur. Man hat nie den mindesten Verdacht,

daß außer Genelli selber irgend Jemand von den mit ihm in Verbindung gewesenen jemals auch nur entfernt so ausgesehen oder sich so benommen haben könnte. Selbst bei einer Kneipszene in Rom, wo er sich mit Rahl, Brugger u. A. zusammen darstellt und der alte Koch den Saltarello tanzt, ist alles unmittelbar an die Natur erinnernde so völlig ausgetilgt, daß die Einmischung allegorischer Figuren allerdings gar nicht mehr auffällt. Natürlich wird aber dadurch trotz eines großen Szenenwechsels die Monotonie doch unvermeidlich; da man z. B., wenn man ein Genelli'sches Frauenzimmer gesehen, sie auch nahezu alle mit einander kennen gelernt hat, indem er fast nur Altersunterschiede gibt.

Sonderbarerweise zeigt er hier kaum, was er doch im Leben in so hohem Grade hatte, Humor, den würde schon die ewige Einmischung allegorischer Figuren nicht zulassen, während er ihn in den spezifisch mythologischen und antiken Szenen oft in hohem Grade besitzt. Ueberdies wird das ganze Mannesalter von der Verheirathung an durch ein einziges Bild abgethan: die Darstellung seiner Familie. Am bezeichnendsten für die Auffassung seines Lebensganges ist das Eingangsblatt, wo er sich nur von Amor begleitet, im Schoos der Hoffnung ruhend, darstellt. Ihm gegenüber sein Geschick als Drache, der ihn zu verschlingen droht, während er Fortuna mit ihren Gaben gleichgültig vorüberziehen, Fama ruhig schlafen läßt.

Seine letzte Lebensperiode ist die erfreulichste insofern, als sie wenigstens nicht mehr durch die ewige materielle Noth getrübt ward. Er hatte erst durch Vermittlung des ihm innig befreundeten Rahl eine Reihe seiner Compositionen für Baron Sina in Wien ausgeführt, jetzt bestellte Graf Schack

ihm die Europa in Oel gemalt, deren glücklicher Erfolg ihn veranlaßte, Genelli fortan nach und nach die Herstellung der ganzen Reihe jener von mir schon erwähnten Bilder zu übertragen. Sie erlangten allerdings nicht mehr den coloristischen Reiz der Europa, bei der Berdellè und Rahl an der Vollendung mitgeholfen, wie denn Rahl ihm schon früher mehrere ausgeführte Bilder, so Eros und Anteros, durch seine Uebermalung prächtig in Wirkung gebracht. Jetzt aber, eben als die Europa fertig war, erging an ihn der durch Preller vermittelte Ruf nach Weimar, der ihn im Herbste 1858 veranlaßte, München mit Ilmathen zu vertauschen. Er hatte sich in München niemals als etwas Anderes denn einen Fremden betrachtet. Schreibt er doch 1853 darüber einmal an Rahl: „Unmöglich können Sie aber in dem so bevölkerten Wien in einer ärgern „geistigen Wüstenei" in künstlerischer Hinsicht leben, als Ihr Freund allhier, wo, wenn ich ein Paar ausnehme, auch ich mit meinem Treiben ziemlich allein stehe, was übrigens wohl — selbst Rom nicht ausgenommen — überall der Fall sein möchte. — Hierüber muß man sich halt trösten können oder die ganze Kunst sich abgewöhnen. — Man muß sich mit den einzelnstehenden Waldblumen vergleichen, die doch duften und prangen, wenn sie gleich Niemand als wilde Bestien erblicken. An die Zukunft denke ich schon lange nicht mehr, mag da kommen, was da will, ich begnüge mich, mit der Gegenwart mich herumzuschlagen!" —

In Weimar ging nun die fleißigste Arbeit an, Neues hat der alternde Mann aber doch nur wenig mehr geschaffen, sondern sich hauptsächlich der Ausführung jener römischen Compositionen gewidmet, von der er selber wiederum an Rahl schreibt: „Wenn an meiner Malerei auf dem Bilde (Herkules

und Omphale) etwas Guts ist, so tragen Sie die Schuld daran, Sie, den ich ja so oft malen sah! Ich hätte Sie nur in meiner Jugend kennen sollen, durch Sie würde ich schon für meine Denkweise die rechte Art und Weise gefunden haben — aber was würde mir dies geholfen haben, hätte ich nicht die Protektoren gefunden. — Jetzt ist mir der treffliche Schack zu spät erstanden. — Einzelnes, was jetzt noch entstund, so ein Bacchus unter den Seeräubern, der unvollendet blieb, soll kein Erlahmen seiner Kräfte zeigen. Im Sommer 1863 habe ich ihn dort in Weimar zum letzten Male gesehen und mich der olympischen Ruhe gefreut, die allmälig über ihn gekommen schien. Daß man in Weimar München nicht vergißt, ist selbstverständlich, die Enge der Verhältnisse drückte doch auf ihn, der im Großen und Ganzen auf den Umgang mit Preller beschränkt blieb, da die junge Kunstschule ganz andern Tendenzen huldigte. Schreibt er doch darüber auch einmal an Rahl: „Daß Ihrem männlichen Geist meine Selbstbiographie gefallen hat, wie auch, daß die in Köln ausgestellte Lykurgos-Schlacht Ihnen nach so manchen Jahren noch gefallen konnte, ist mir wohlthuend und tröstlich; mögen denn immerhin hiesige Künstler meine, des Cornelius u. s. w., mithin auch Ihre Kunstleistungen als durch dieser Gesellen Leistungen überwunden erklären, als Dinge, die auf die Todtenkammer gehören. — Diese Unwissenden, die zugleich nichts können, als todtgeborne Bälge hervorbringen (ich meine in der Kunst), führen eine Sprache, als wenn Ajax ihr Narr wäre! Dem Himmel sei es gedankt, ich habe mich von Jugend an durch solch Geschwätz nie verblüffen lassen, geschweige denn jetzt, nachdem ich so manche lächerliche Mode in der Kunst verschwinden sah."

Ich führe dieſe von Donop mitgetheilten Briefſtellen nur an, weil ſie ſeiner Art, ſich auszudrücken, ganz beſonders entſprechen, die an Reiz und Plaſtik nichts zu wünſchen übrig läßt, und weil ſie zugleich auch ſeine Stellung in Weimar wie in München hinlänglich zeichnen.

Im Jahre 1867 traf ihn dann noch der Tod ſeines Sohnes Camillo, an dem er mit großer Liebe gehangen, mit doppelter Schwere, bis er am 13. Nov. 1868 nach längerem Leiden abgerufen ward, nicht ohne das Bewußtſein, in ſeinen Werken fortzuleben — da ſie uns zwar nur ein unvollendetes Bild, aber doch den Torſo eines Rieſen zeigen. Irgend eine Folge hat natürlich ſeine Richtung nicht gehabt, es möchte ſchwer ſein, heute auch nur die leiſeſte Spur derſelben bei Andern nachzuweiſen, Berdellè war der Einzige, der neben Preller, Hähnel und Rahl Einflüſſe von Genelli empfing, die indeß bei dieſen Dreien kaum ſichtbar wurden.

XVIII.

Adolph Menzel.

Es hat in Deutschland von jeher neben der hohen idealen, gelegentlich wohl auch gespreizten oder manierirten, eine populäre, wahrhaft aus dem Volk hervorgegangene, für das Volk berechnete, realistische Kunst gegeben. Neben Carstens sehen wir Chodowiecki, neben Langer und Cornelius Klein, Bürkel oder Peter Heß und Adam, neben Füger und Kraft Fendi, Waldmüller und Gauermann, einem Schadow oder Bendemann geht bald Knaus zur Seite, kurz der tragischen wie der aristokratischen Muse fehlt der bürgerliche Begleiter niemals, sei er ernster oder humoristischer Natur, und bleibt um so fester auf heimischer Erde, je mehr sich jene in den Lüften verliert oder in allen fünf Welttheilen herumwandert. Zur Zeit der Renaissance finden wir diesen Unterschied nicht, ein Dürer macht Holzschnitte, malt Portraite so gut als Historien, ja er stellt die heiligen Geschichten durchaus so dar, wie sie sich die Menge dachte, nicht in einer weither bei der Antike oder in Rom geholten Form, die dem Volke, für das sie bestimmt ist, so unverständlich bleibt als das schlechte Französisch, das seine platten Herren oder das Latein, welches seine eiteln Gelehrten sprachen und schrieben. Wenn Luther

eine so ungeheure Wirkung hervorbrachte, so war das nicht am wenigsten, weil er zum erstenmale wieder ein gesundes kräftiges Deutsch redete, und daß Lessing Herrn Gottsched bald zu einer lächerlichen Figur machte, das beruhte weniger auf seinen Kritiken, als weil er die Minna von Barnhelm schrieb. Sie wie Schiller's Räuber und Göthe's Götz sind nichts anderes als solche Reaktionen des gesunden Menschenverstandes gegen eine hohle und manierirt gewordene Form. Kurz, wo unsere Kunst zu hochtrabend, vaterlandslos oder akademisch ward, so zeigte sich alsbald eine neue volksthümliche, die dann gewöhnlich von den Herren Akademie-Direktoren mit tiefer Verachtung über die Achsel angesehen, im Namen des Ideals als gemein oder häßlich verschrieen ward, bis sie von ihr gestürzt wurden. Dies war denn um so leichter möglich, als alle unsere idealisirenden Kunstrichtungen seit Carstens an dem Fehler ungenügenden Studiums der Natur wie der Mittel der Darstellung litten und daher nur beim Meister anzuziehen vermögen, bei der Schule aber alsbald unausstehlich werden.

Niemals aber haben wir in Deutschland einen energischeren und glänzenderen Versuch zur Gestaltung einer solch wahrhaft volksthümlichen und lebendigen Kunst gesehen, als er in Berlin gegenüber der herrschenden antikisirenden wie der romantischen Schule durch Menzel gewagt wurde. Dieser Schlesier war die inkarnirte Personifikation des Altpreußenthums dem Classizismus der Klöber und Wach, wie Cornelius und Kaulbach gegenüber, diesmal mit einem Talent und einer nachhaltigen Energie auftretend, wie nie vorher in Deutschland. Und wenigstens später mit einem kolossalen Erfolg, da gleichzeitig sich eine populäre Reaktion gegen den akademischen

Classizismus in ganz Deutschland erhob, neben Menzel bald Ludwig Richter, Schwind, Knaus u. A. dem deutschen Volksleben ihr Talent zuwandten.

Dennoch war der Classizismus den gebildetsten Ständen bei uns so in's Blut gedrungen, Menzel selber aber eine so durchaus geniale, neue und überraschende Erscheinung, daß es eine sehr lange Zeit brauchte, bis man einsah, was man an ihm hatte. Leider viel zu lang, um sein Talent so auszunützen, wie es für die Nation und ihre Kunst wünschenswerth gewesen wäre, aber doch immer noch früh genug, um uns eine lange Reihe von unvergänglichen Schöpfungen zu hinterlassen, die an Geist und Verständniß, Ursprünglichkeit, Kraft und Frische Alles weit übertreffen, was in diesem Bereich Gleichartiges neben ihnen geschaffen wurde, und zusammen ein unvergängliches Denkmal nicht nur der Zeit, der er sich vorzüglich widmete, seine schönsten Lorbeeren bei ihr holte, der Epoche Friedrichs des Großen, sondern nicht minder auch der Gegenwart, ja selbst längst vergangener Epochen bilden, wenn es ihm beliebte, sie zu behandeln.

Will man das in einem Worte aussprechen, was man als die Seele der Menzel'schen Kunst bezeichnen muß, so wüßte ich es nur als eine Verbindung des unbedingtesten Lebensgefühls mit seltenem historischen Sinn zu bezeichnen; denn Naturalismus kann man das doch ganz und gar nicht heißen, was so weit entfernt ist, bloße platte Naturnachahmung zu sein, sondern durchaus freie Nachschaffung ist, mit der beliebten Modellmalerei der Franzosen und ihrer Nachäffer in Deutschland absolut nichts zu thun hat, sondern nicht minder das Ergebniß einer ungewöhnlich reichen Phantasie als eines un-

ern war.

Dennoch ist diese so spezifisch deutsche Kunst ganz wie die klassische Lessing'sche Prosa unbestreitbar wenigstens zum Theil aus dem Studium oder doch der Anregung hervorgegangen, die französische Muster gaben, was nur den alten Satz bestätigt, daß das Genie eben alle ihm adäquaten Formen zu benützen versteht, ohne deßhalb an seiner Ursprünglichkeit zu verlieren. Man ist originell oder man ist es nicht, ohne daß man jemals viel selber dazu thun könnte. Denn unsere Originalität beruht auf unserer eigenthümlichen Art, die Natur aufzufassen, das Leben zu betrachten, auf unserem Temperament sogar noch weit mehr als auf den Formen, in denen wir sie wiedergeben. Bei diesen ist man immer mehr oder weniger an seine Vorgänger und Mitstrebenden, an den Stand der jeweiligen Technik gebunden. Niemand kann sehr weit über sie hinaus und es kömmt also nur darauf an, daß sich jeder mit richtigem Takte gerade die Vorbilder suche, die am besten für ihn passen. Nun waren aber die Franzosen unzweifelhaft in dem gesammten Bereich der realistischen Kunst zu jener Zeit, als Menzel in der Mitte der dreißiger Jahre auftrat, zu einer freieren und malerischeren Behandlung durchgedrungen, die beim Illustrationswesen, wo er seine Sporen verdiente, speziell in der damals hauptsächlich kultivirten Lithographie, aber auch in dem eben aufkommenden Holzschnitt an Rembrandt und allenfalls auch an Callot anknüpfte, während man sich in Deutschland an Dürer und seine bestimmte Art, den Contour zu umschreiben, gehalten hatte, wie die Richter, Schwind u. A. thun. Auch Menzel hielt sich Anfangs an dieselbe, zog aber bald die Rembrandt'sche, durch Vernet, Charlet, Raffè u. A. mit Geschick geübte Weise vor, immer ist die Aehnlichkeit mit jenem, sobald er zu einiger

Meisterschaft kömmt, noch frappanter als mit diesen. Wie das gekommen, darüber lasse ich ihn um so lieber selber reden, als man dadurch die ganze resolute Art des Mannes viel besser kennen lernt, als ich sie zu schildern vermöchte.

„Ich bin geboren zu Breslau am 8. December 1815. Zur Zeit meiner frühesten Kindheit war mein Vater Vorsteher einer Mädchenschule, welchen Beruf er nachmals aufgab, um eine lithographische Anstalt zu begründen. In der Umgebung und den Erlebnissen des Kindheitsstadiums der Lithographie wuchs ich also auf.

Mein Kunsttrieb, obwohl bereits in dem Alter erwacht, da ich ein Stück Kreide fassen konnte, erwarb mir doch zunächst nicht die Hinleitung zur Künstlerlaufbahn. Vielmehr hatte neben strengem Schulbesuch einiger Privatunterricht lediglich Bezug auf künftigen wissenschaftlichen Lebensberuf. In dem, was mein Leben eigentlich erfüllte, gänzlich mir selbst überlassen, begann ich da schon jenes autodidaktische Treiben, das mich auch für die Folgezeit beim Studium ohne Meister beharren ließ, und wofür die Sprache bis jetzt nur das runde Wort „Naturalismus" hat.

Vereinzelte Versuche, dieß zu ändern, blieben erfolglos. Statt dessen sah ich mich auf der gewohnten Bahn schon weiter getrieben, und zwar durch die Schulstunde in der Geschichte, sie begeisterte mich zu den ersten Compositionen aus römischer, mittelalterlicher, auch neuester Historie, alles sehr ernst gemeint, und genau mit Bleistift ausgeführt. Mein Vater, endlich überzeugt, daß das Kunstinteresse das mich allein beherrschende sei, siedelte nun, wesentlich um für mich eine andere Ausbildungssphäre zu gewinnen, im Frühjahr 1830 nach Berlin über. Hier jedoch dasselbe Gebahren, freilich

noch gesteigert unter den für mich überwältigend reicheren Eindrücken. Der ursprünglich beabsichtigte Besuch der Akademie in's Unbestimmte vertagt, aber halbe Tage vor den öffentlichen Monumenten, den Schaufenstern der Kunsthandlungen, den Antiken verbracht, dann nach Hause zu eigenen hochfliegenden Allegorien aus Götter- und Heldenwelt.

Die besondere Erwähnung meiner jetzt gleichzeitigen Hülfsthätigkeit bei meines Vaters lithographischen Arbeiten würde als bloße Geschäftssache nicht hierher gehören, hätte dieselbe nicht für mich die weitere Bedeutung gehabt, daß ich durch sie unvermerkt der lithographischen Kreide und Feder mächtig wurde, deren mir leicht gewordene Handhabung mich in der Folge bei vielen meiner für die Veröffentlichung bestimmten Arbeiten der Zwischenkunft einer reproducirenden fremden Hand überhob.

Jetzt sechzehnjährig durch den schnellen Tod des Vaters gänzlich auf mich selbst gestellt, gab ich gleichwohl, bei zwar ungleich ausgedehnterer Geschäftsthätigkeit, nichts von meinen Zielen und Träumen auf; war der Tag zu kurz, so half die Nacht.

Und so trat ich gegen die Weihnachtszeit 1833 mit meiner ersten künstlerischen Produktion in die Oeffentlichkeit: es war dies ein Heft lithographischer Federzeichnungen, „Künstlers Erdenwallen" genannt. Den Stoff hatte der Verleger L. Sachse (wahrscheinlich dem Göthe'schen Drama entlehnt) angegeben. Gegenüber dem, was ich Größeres und Schwereres im Hinterhalt hatte, war diese Arbeit nur eine Fühlung, aber für mich von aufmunterndstem Erfolge: einstimmige Aufnahme in die Künstlerschaft — ich war in mein Element gelangt! und das Erhebendste mußte mir das auszeichnende Verhalten

des alten Direktors Schadow, des Bildhauers sein, dieser (bei der Schonungslosigkeit seiner Urtheilsweise von den Kunstjüngern hoch gefürchtet) widmete aus eigener Bewegung, ohne mich persönlich zu kennen, meinem Opus ein vielsagendes öffentliches Wort."

Ich muß nun selber die Charakteristik weiter führen, nachdem wir des Meisters nervige Sprache kennen gelernt.

Gleich das Titelblatt schon zeigt seine zur Symbolik hinneigende Sinnesart und zugleich eine Reife des Geistes, die bei einem so jungen Menschen in Erstaunen setzt. Aus einer Einfassung des Textes durch allegorische Randbilder bestehend, zeigt es oben den zu Gericht sitzenden König Midas, der Apollo von sich weist und den Satyr mit dem Dudelsack vorzieht, unten sehen wir dann die Reclame in zwei Trompeten blasend, rechts führt die Hoffnung den jungen Künstler bei der Nase hinauf, oben hält ihn ein Satyr, daß er sich nicht zur Sonne erheben kann, links treibt Amor eine Luftseifenblase mit dem Blasebalg davon, oben sieht eine enttäuschte Katze dem entfliehenden Vogel nach. — Ist das nicht gleich so geistvoll und barok, wie er später nur je gewesen? Es kömmt dann auf den nun folgenden fünf Doppelvorstellungen als Held der Geschichte ein Schusterjunge, der seine Arbeit liegen läßt und an der Büste eines Generals zeichnet, als Symbol eine platzende Champagnerflasche! Wir treffen ihn dann wieder in der Akademie nach Gyps zeichnend, hinter ihm der strenge Lehrer, Symbol eine Perüke auf einem Haubenstock! Dann finden wir ihn später, eine häßliche Jüdin portraitirend, an der Staffelei wieder, der Gatte erheitert ihm die Arbeit durch kritische Bemerkungen. Im Hintergrunde ein Bild der drei Grazien, das er ihrethalb hat zurückstellen müssen, im Neben-

zimmer seine Frau mit zwei Kindern, als Symbol eine Alte, die dem Schwan die Flügel stutzt. Der Schluß ist ziemlich wie bei Göthe: eine Apotheose des im Elend Gestorbenen.

Um diese Zeit gelang es ihm auch einmal, ein halbes Jahr lang die Akademie zu besuchen und dort nach der Antik zu zeichnen; sonst war er sein ganzes übriges Leben auf Naturstudien, vor allem aber auf blitzschnelle Beobachtung, eine ungeheure Schärfung des Gedächtnisses angewiesen. Ohne Zweifel ist damit der Naturalismus nahe gelegt, da es darauf hindrängt, das Charakteristische und Individuelle an den Dingen wo möglich noch zu übertreiben, wie es das rasche Skizziren dessen, was man im Fluge erhascht hat, bedingt. — Es ist denn auch von Menzel bekannt, daß er nie ausgieng, ohne ein Skizzenbuch bei sich zu haben, und nie heimkam, ohne etwas mitzubringen. Die Zahl seiner Skizzen dieser Art muß eine unermeßliche sein. Immer aber wußte er durch symbolisirende Zuthat, Versetzung in frühere Zeiten u. dgl. seine zahllosen kleinen Compositionen dieser Art, die jetzt entstunden und die er selber lithographirte oder radirte, oder doch auf den Holzstock zeichnete, in das freie Reich der Poesie zu heben. Ein platter Abschreiber der Natur ist er zeitlebens nie gewesen, sondern immer ein Dichter. — So gab er um diese Zeit die fünf Sinne auf einem Blatt in vier Bildern, in der Mitte die Kirche voll Betender, der Priester am Altar mit der Monstranz, oben wird das Glöckchen gezogen — Sehen und Hören. Links ein Blick in die Sakristei, wo Chorknaben sich mit dem Rauchfaß zu thun machen — Geruch. Rechts wirft sich eine jugendliche Büßerin verzweifelnd dem Beichtiger in die Arme — Gefühl. Und im vierten Bild der Klosterkeller hinter der Kirche, wo Mönche den Wein kosten

— Geschmack. So sinnvoll ist Alles, was er macht, schon in dieser Zeit! Auch in Oel zu malen fieng er auf dieselbe autodidaktische Art 1835 an und produzirte mit schwerer Mühsal zunächst einige selbstverständlich noch weniger bedeutende Bilder, die aber doch schon Originalität zeigen. So „Schachspieler", dann einen „Familienrath" und „die Toilette", endlich 1837 eine „Consultation beim Advokaten" im 17. Jahrhundert, die bereits als ein Meisterstück seiner Charakteristik und geistreicher Pinselführung von Kugler gerühmt wird.

Nirgends mehr aber als bei Menzel gilt das Göthe'sche: „Es ist in seinem dunkeln Drange der Mensch des rechten Wegs sich wohl bewußt". Denn nunmehr wagt sich der neunzehnjährige Jüngling auch gleich an zwölf historische Compositionen: „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte", die er 1834 componirt, 1835 und 36 ausstellt und dann, nachdem er sie selber auf Stein gezeichnet, 1837 publicirt. Sie enthalten außer einem allegorischen Titelblatt: 1. Vicelin, wie er den Wenden das Christenthum predigt 1137; 2. die Begründung der Nordmark durch Albrecht den Bären; 3. die Belehnung Friedrichs von Hohenzollern mit der Mark Brandenburg in Constanz 1417; 4. den Uebertritt Joachims II. zum Protestantismus 1539; 5. den großen Kurfürsten, die Huldigung der preußischen Stände empfangend, in Königsberg 1663; 6. die Schlacht bei Fehrbellin 1675; 7. die Königskrönung 1701; 8. die Einwanderung der Salzburger Protestanten 1732, Darstellung Preußens als Hort des Protestantismus; 9. Friedrich der Große in der Schlacht bei Mollwitz, 10. bei Leuthen; 11. die Befreiungskriege, d. h. den Auszug der Freiwilligen von Breslau und 12. Einzug des siegenden Heeres nach der Schlacht bei Leipzig. — Diese Compositionen

ſollen nach B. Meyer und Eggers — ich habe ſie leider nicht geſehen — ſchon das entſchiedenſte Talent zu realiſtiſcher Hiſtorienmalerei beurkunden, ja ſeinen eigenthümlichen Styl ſchon ziemlich ausgebildet zeigen. — Es iſt das um ſo glaublicher, wenn man betrachtet, was Menzel in dieſem Alter bereits ſonſt ſchon geſchaffen. — Leider vermochten ſie die Aufmerkſamkeit nicht auf den jungen Künſtler zu lenken, evident bloß weil ſie ſo — natürlich und überdies eine vollkommen freie, nicht in die herkömmlich ſtyliſirte Schablone gepreßte, mühſam zuſammengetragene Schöpfung waren, was der damals herrſchende romantiſche Geſchmack am allerwenigſten vertrug. Beſonders in einer Stadt, die voll von Kunſtkennern und Schriftſtellern ſtak, wo man die dünnſten Butterbemmen mit Aeſthetik ſchmierte. Hatte Menzel doch ſchon den großen Mangel, nicht ſentimental zu ſein, und bei allem glühenden Patriotismus nicht ſervil. Ueberdies begieng er den Kardinalfehler, keine dieſer Compoſitionen groß auszuführen, wahrſcheinlich aus Armuth, da wurden ſie denn freilich überſehen. Im Jahr 1836 als blutjunger Menſch zum erſtenmal Berlin und die eben ſtattfindende Kunſtausſtellung beſuchend, iſt mir dasſelbe begegnet, die Söhne Eduards von Hildebrand, Sohn's Urtheil des Paris, Begas Lorelei und andere Kunſtſtücke geplagter Modellmalerei, ebenſo Meyerheim's Kegelſpieler, noch das geſundeſte von allen, ließen mir keine Aufmerkſamkit für anſpruchloſe Handzeichnungen übrig.

Neben dieſen gab er noch andere Compoſitionen in dieſer Zeit, das „Vater unſer" u. A. m., wo ſich bereits überall der ſprühende Geiſt wie der außerordentliche Reichthum der Erfindung, die große Geſtaltungskraft des Künſtlers zeigen. Daß ſie aber bei ihrem unſcheinbaren Auftreten nicht mehr

auffielen, hängt offenbar daran, daß er hier wenigstens nur erst ausnahmsweise Ansätze zu einem selbständigen, sich von den gleichzeitigen Arbeiten Neureuthers u. A. wesentlich unterscheidenden Styl zeigt.

Indeß ließen diese Arbeiten doch einen überaus geschickten Illustrator vermuthen, und so führten sie denn zu dem Werke, welches zuerst Menzel's Namen in ganz Deutschland bekannt machte, jenen unsterblichen Illustrationen zur Geschichte Friedrichs des Großen von Franz Kugler. Oder vielmehr die Geschichte Friedrichs des Großen in Bildern von Menzel, mit Text von Kugler, wie sie richtiger heißen müßte, so sehr ist die Leistung des Künstlers zur Hauptsache geworden. Ich glaube nicht, daß es eine zweite gemalte Lebensbeschreibung gibt, die in so fesselnder Weise ihren Mann von der Wiege bis zum Grabe begleitet und ihn in all seinen Lebensphasen so charakteristisch darstellt. Ueberdies nicht nur ihn, sondern alle seine Freunde, seine Zeit, sein Volk, hier endlich noch seine ganze Armee in ihrer allmäligen Umwandlung wie bei ihren glänzenden Thaten. Das ist aber nicht etwa die Frucht der Inspiration allein, wie thätig sie auch bei Menzel sei, sondern nicht minder eines unermeßlichen Studiums des Details. Menzel hat von der Architektur, dem Ameublement bis zum Werk des Friseurs, Schneiders und der Modistin aber auch Alles auf's genaueste kennen gelernt, keine Uniform, kein Galafrack, die sich noch erhalten, sind seinen spähenden Blicken entgangen, die vorhandenen Portraite selbstverständlich noch weniger. — Indeß das haben Andere, wenn auch schwerlich in diesem Umfange, ebenfalls studiert, worin er aber Allen ohne Ausnahme überlegen, das ist das Verständniß des Ch des ganzen Charakters seines Helden wie seiner

macht ihn zu einem Sittengeſchichts-Darſteller ohne Gleichen in unſerer modernen deutſchen Kunſt, der dadurch dem gleichzeitigen Peter Heß wie den meiſten Uebrigen ſo unendlich überlegen iſt. Selbſt Vernet, dem berühmteſten derſelben. Man braucht ſein Werk nur mit der von dieſem illuſtrirten Laurent'ſchen Geſchichte Napoleons zu vergleichen, um ſich dieſer ganzen Ueberlegenheit des Deutſchen ſofort bewußt zu werden. Und doch hatte Vernet den Kaiſer ſelbſt noch häufig genug geſehen, Menzel ſeinen großen König aber nicht. Dort zurechtgemachte Phraſe überall, die alte Fable convenue der Napoleoniſchen Legende, eine ewige Verſchönerungsſucht, Vernet geht bei Talma nicht weniger in die Schule als ſein Abgott, hier alles überzeugende Wahrheit. Beide voll Begeiſterung für ihre Helden, voll gerechten Nationalſtolzes, aber doch erſcheint Vernet ſteif oder theatraliſch neben Menzels ſprühender Lebendigkeit, ſeiner unübertrefflichen, lediglich Wahrheit erſtrebenden Charakteriſtik. Dieſe iſt und bleibt ſein größter Vorzug, der ſelbſt durch den Holzſchneider um ſo weniger ruinirt werden kann, als er ſeine Compoſitionen alle ſelbſt auf Holz zeichnet und durch ſeinen Einfluß den Holzſchnitt in Berlin bald auf eine Stufe hebt, über die er auch heute noch nicht hinausgekommen. Man ſehe z. B. das Eintreten Joſephs II. im Saal bei der Zuſammenkunft zu Neuſtadt. Wie vortrefflich iſt der junge glühende Fürſt, das Vornehme in der Haltung bei Joſeph, ebenſo der ſchlaue Kaunitz neben ihm, wie männlich ſelbſtbewußt und doch ſchlicht ſteht Laudon vor dem König; ebenſo treffend iſt der witzige Franzoſe im Fürſten von Ligne charakteriſirt. Wie meiſterhaft in Haltung und Gebärde endlich Friedrich II. ſelber in ſeiner den beiden zuhörenden und zugleich den nahenden Joſeph in's Auge faſſen-

den Haltung! Obwohl ganz im Hintergrund ſtehend, bleibt man doch nicht einen Augenblick im Zweifel, daß er unter dieſen durchweg ſo bedeutenden Männern weitaus der geſcheiteſte und thatkräftigſte iſt. Man wird ſich vergeblich bei den größten Hiſtorienbildern auch nur nach der Hälfte von ſolcher Charakteriſtik umſehen. Und dabei iſt Alles ſo im Geſchmack der Zeit, daß man das meiſterhafte Bildchen unbedingt dem Chodowiecki zuſchreiben müßte, wenn es nicht ſo viel geiſtvoller wäre! Auch abgeſehen von der ſo ſprechenden Wiedergabe des Helden ſelber in allen möglichen Lebensaltern, Lagen und Gemüthsverfaſſungen, wimmelt das Friedrichsbuch förmlich von köſtlichen Figuren in ſeinen 400 Bildern. Und dabei welcher Humor, der Vernet faſt ganz abgeht! Wie prächtig iſt der wüthende Voltaire, die in ihren Reifröcken himmelnden Damen bei den Concerten, wo Friedrich die Flöte ſpielt, wie koſtbar iſt das peſante aber auch herausfordernde Weſen, die unvergleichliche Bravour der Generale und Offiziere wiedergegeben. Nicht minder der felſenfeſte Glaube an die eigene Unüberwindlichkeit, die wunderbare Miſchung von pedantiſcher Barſchheit und unerſchütterlichem Muth, der ſich nun einmal gar nicht wegdrücken läßt von dem Platz, den er einmal eingenommen, wie ſpricht ſich das ſo unübertrefflich z. B. in dem Offizier aus, der ſo breitbeinig und todesverachtend neben der Fronte eines Quarré's ſteht, das eben eine Cavallerie-Attake erwartet.

Vielleicht am meiſten erſtaunt man darüber, noch heute ganz ähnliche Menſchen, dasſelbe Gebahren in der preußiſchen Armee, den gleichen traditionellen Geiſt in den Helden von Sadowa und Sedan zu finden, wie in denen von Leuthen, während doch ihr Ausſehen ſo ganz verſchieden iſt. — Bleibt

es doch derſelbe Bullenbeißermuth, der gar wenig gemein hat mit dem etwas theatraliſchen der Franzoſen, für die ſo ſehr gilt, was Larochefoucauld ſagt: daß Niemand ein Held ſei, wenn man es nicht ſieht, während Jener Bravour dadurch kaum berührt wird. Denn ſie beruht einestheils auf einer gewiſſen natürlichen Raufluſt, anderntheils auf jener Selbſtachtung, die bei uns ſo oft den Erſatz bieten muß für die große Gleichgültigkeit, welche wir gegen die Meinung Anderer von uns zu hegen pflegen. Dieſe würde uns alſo nur zu leicht ein niedriges Benehmen geſtatten ohne jene und ohne das ſtarke Pflichtgefühl, das im deutſchen Nationalcharakter immer noch häufiger zu finden iſt als bei allen anderen.

Mit dem Erſcheinen von Kugler's Buch war die Auffaſſung der Friedericianiſchen Zeit nicht nur, wie des geſammten Preußenthums für uns Alle feſtgeſtellt, es war ein nationaler Styl geſchaffen, ſo originell als es je einen gegeben hat. Dieſe Kraft aber zu benützen, um ſich die Geſchichte des preußiſchen Staates, dieſe wunderbarſte und ruhmvollſte aller modernen Geſchichten, malen zu laſſen, dafür mangelte Friedrich Wilhelm IV. trotz ſeiner vielgerühmten Kunſtliebe freilich alles Verſtändniß. Wie ſich ſein romantiſches Vorbild König Ludwig in den Arkaden des Münchener Hofgartens italieniſche Landſchaften und griechiſche Befreiungskämpfe malen ließ, ſo beſtellte er ſich Weltgeſchichte bei Kaulbach und vergaß die eigene über der von Jeruſalem und Babylon. — Es war ſchon viel, daß man Menzel nur herbeizog von 1843—49, die eben neu herauszugebenden Werke Friedrichs des Großen mit 200 Schlußvignetten für jedes Kapitel zu verſehen. Immer ſinnvoll, geiſtreich und überaus pikant auf den Inhalt anſpielend, ebenſo meiſterhaft erfunden, als vortrefflich von

Vogel, Unzelmann u. A. geschnitten, bleiben sie aber doch eigentlich ein hors d'oeuvre inmitten dieser preziösen Nichtigkeit, welche die ganze Publikation charakterisirt, wenn sie auch dem Charakter des erlauchten Schriftstellers allerdings weit mehr entsprechen, als alles Andere an derselben.

Im Grunde ist es immer der gleiche Mangel an nationalem Geist, der sich wie eine erbliche Krankheit durch die ganze deutsche Geschichte zieht, immer wieder die kolossalsten Anstrengungen, das größte Genie, die erhabenste Aufopferung fruchtlos macht bei uns, weil wir das Gute und Schöne immer nur in der Ferne suchen, es niemals anerkennen wollen, wenn es unter uns auftritt. Hatte man schon Schlüter weggetrieben und verhungern lassen, hatte Friedrich der Große selber Voltaire bewundert und einen Lessing ignorirt, so durfte man sich ja nicht wundern, wenn unmittelbar nach den Befreiungskriegen alsbald französische Literatur und Kunst das ganze gebildete Berlin fascinirten, speziell das Theater so vollständig beherrschten, als heute wiederum, und wenn man eben damals 1836 über einer mittelmäßigen Wiederholung von Leopold Robert's Schnittern die ersten Flügelschläge eines Genie's wie Menzel ganz übersah. Studierte man ja doch die eigene nationale Geschichte des Jahrhunderts weit mehr bei Thiers als bei den heimischen Historikern.

Ja trotz der epochemachenden Illustration von Kugler's Buch hatte es zunächst 15 Jahre auf eine zweite Auflage zu warten, um dann allerdings bis heute schon sieben weitere zu erleben, nachdem sein Verfasser gestorben, das Ding also auch glücklich in die Ferne gerückt war. — Menzel aber wurde jetzt statt zum Maler der nationalen Geschichte blos zur Illustrirung von Werken über die preußische Armee benützt. So für

das komiſcherweiſe nur in 30 Exemplaren abgezogene dreibändige colorirte Prachtwerk „die Armee Friedrichs des Großen“, eine Arbeit, an der er von 1842—57 mit eiſerner Beharrlichkeit nur darum feſthielt, weil „alle die Originaluniformen, Armaturſtücke und ſonſtige Forſchungsquellen, Zeitdokumente ꝛc. früher oder ſpäter dem Zahn der Zeit zum Opfer fallen dürften und dadurch ein Hauptmaterial für die bildende Kunſt unwiederbringlich verloren gehe“. Welch traurige Reſignation brauchte es, um dem ſolche Aufopferung einzuflößen, der wie kein Anderer geſchaffen war, dies Material ſelber zu verwerthen! Soviel er es vermochte, hat er dies indeß gethan zunächſt in den „Soldaten Friedrichs des Großen“ von Lange in 33 Blättern. Er hat ſie mit ſeinem unvergleichlichen Talent zu einer wahren Goldgrube von prächtigen Figuren und Gruppen gemacht, die uns nicht etwa nur die Uniformen, nein, ſondern auch den ganzen Geiſt, die Nationalität, die Empfindungsweiſe, Sitten, Gewohnheiten und das Individuelle in der Bewegung jeder Waffengattung mit bewunderungswürdiger Plaſtik und Unmittelbarkeit kennen lehrt. Indeß hat er nicht nur die Soldaten Friedrichs, nein, auch die Gamaſchenknöpfe von 1806, wie die Helden von 1813 ſpäter nicht minder frappant wiedergegeben. — Aber man kommt doch nicht über den Aerger hinaus bei der Vergeudung ſolch coloſſalen Talents an ſo inſipide Stoffe, an Dinge, die überdies ſelbſtverſtändlich niemals große Verbreitung erlangen konnten.

Dazwiſchen hinein componirte er wiederum alle möglichen Sachen, ſo z. B. 1838 einen Lehrbrief für Maurer und Steinhauer, der den proſaiſchen Text mit Szenen aus dem Leben dieſer Handwerker reizend umſpinnt. Auch hiſtoriſche Portraits macht er, ſo kenne ich z. B. einen halblebensgroß mit der

Feder auf Stein gezeichneten Blücher von ihm, der den Helden nicht eben verschönert, aber mit unglaublicher Lebendigkeit darstellt. Oder als Kunstvereinsblatt zeichnet er einen Tod Franz v. Sikingen's, geschnitten von Unzelmann. Ja er componirt sogar einen 18' langen und 10' hohen Carton im Auftrag des Cassseler Kunstvereins: den Einzug der Herzogin Sophia v. Brabant mit ihrem Sohne Heinrich in Marburg 1248. Auch bei derartigen Compositionen bewährt Menzel regelmäßig seine außerordentliche Leichtigkeit, sich in Costüme und Habitus jedes Zeitalters hineinzufinden, ja seine Behandlung alles Costümlichen ist geradezu unübertrefflich, da man sich gar nie vorstellen kann, daß es anders gewesen sein könnte, einem so selbstverständlich erscheint, daß man kaum daran denkt, während man das bei fast allen Anderen ganz gewiß thut. Nicht minder versteht er zugleich, die Menschen in demselben wenn nicht schön, doch wunderbar lebendig und individuell zu bilden, überall aber in hohem Grade dramatisch zu sein. Ja er charakterisirt einen Jeden durch die Art, wie er sich bewegt und benimmt, nicht weniger als durch die Gesichtszüge und beweist gerade dadurch, wie sehr er zum Historienmaler geschaffen war. — Ungefähr gleichzeitig entstunden noch einige Oelbilder, 1839 der Gerichtstag — zwei Missethäter vor die Leiche geführt, 1846 die Störung, 1847 Gustav Adolf empfängt seine Gemahlin, die zu ihm nach Deutschland gereist ist, im Schlosse zu Hanau, die trotz ihres Reizes weniger bekannt geworden.

In der Hauptsache aber blieb Menzel jetzt doch der Maler Friedrichs des Großen und bethätigte dies nun bald durch ein anderes Oelbild, einen „Spazierritt" seines Helden darstellend. Noch viel wirksamer aber durch die 1850—1855

erfolgte Herausgabe der „Kriegs- und Friedenshelden aus König Friedrichs Zeit", ein Dutzend Charakterfiguren, wie man sie heute noch mit derselben Bewunderung sieht, als damals, wo sie von Kretzschmar, Klitzsch u. A. vortrefflich in Holz geschnitten eine ungeheure Popularität erlangten. Ich weiß nicht, was er für Material dabei benützt hat, allem nach hauptsächlich Chodowiecki, aber sicher ist, daß man dies Preußenthum und seine Träger erst ganz versteht, wenn man diese merkwürdigen Portraite sieht, die an Kühnheit und Energie nicht ihres Gleichen in unserer gesammten Produktion finden. Jeder sieht aus, als wenn ihn der Künstler gestern erst in der Natur beobachtet hätte, und dabei ist die Herausarbeitung des historischen Charakters meist überraschend gelungen, es ist eine Frische der Wiedergabe, eine überwältigende Ueberzeugung darin, die mit der vollendetsten malerischen Freiheit auf's wohlthätigste gepaart sind. Sie lassen denn auch alles, was die Franzosen in dieser Art gemacht, weit hinter sich, da diese niemals frei von Manier und noch viel weniger von Verschönerungssucht bleiben, ihre Portraite selten ohne Affektation sind, wie die ganze Nation selber immer etwas Geziertes haben.

Menzel dagegen sucht allerdings die Schönheit durchweg in der Wahrheit und der Lebendigkeit, der erboste Kaulbach hatte ganz Recht in seinem Sinne, wenn er ihn einst den Propheten der Häßlichkeit nannte, nur daß dieselbe wie alles Wahre viel länger Stich hält als seine schönen Larven. Ueberdies ist selbst Menzel's indiskrete Ehrlichkeit doch nie von jener Art, die über dem Stofflichen die Seele, den Charakter vergißt, den er vielmehr in den feinsten Nüancen, nur selten in der vornehmen gibt, gerade so wie Dürer. Ja man sieht bei

ihm nie eine Spur jener unmittelbaren Naturnachahmung, wie bei unseren berühmten Historienmalern oder Schneidern, deren Kunst morgen am Ende wäre, wenn heute alle Gliederpuppen verbrannt würden. So sind sein Prinz Heinrich, Ziethen, der alte Dessauer, Belling, Fouqué wahrhaft unübertreffliche gemalte Selbstbiographien, wo der Mann und der historische Charakter voll aufgehen in einander.

Jetzt griff er auch wieder zum Pinsel und trat mit dem so berühmt gewordenen Souper in Sanssouci auf. Wir sehen Friedrich den Großen Voltairen ergötzt zuhören, der eben einen besonders witzigen Einfall mit jener Miene aalglatter, schmeichelnder Impertinenz hinlancirt, die ihm noch mehr als allen anderen Franzosen gelang. Das Benehmen der übrigen Gäste dabei, so einiger Gelehrten und hohen Militairs, die offenbar noch nicht recht capirt haben und nur verlegen so mitlächeln, weil der König lacht, ist unübertrefflich geschildert. Am besten ist aber nächst Meister Arouet Friedrich selber, der bei aller Freude an Voltaire's Witz doch durchaus König und jenem schlauen Schmeichler hoch überlegen bleibt. — Alle Accessorien aber in Costume wie Ameublement sind mit nicht weniger reizender Schärfe und sprühendem Leben erfüllt, als die Charaktere der handelnden Personen. Selbst die Färbung ist sehr geschickt behandelt und gibt die taghelle Beleuchtung des Raumes vortrefflich wieder. Obwohl Menzel nicht eigentlich Colorist genannt werden kann, so hat er doch eine gewisse prickelnde und dabei höchst energische Art, die Farbe zu traktiren und eine so geistvoll eigensinnige, bei jedem Strich zeichnende Pinselführung, daß sie nicht witziger und für diesen Gegenstand eminent passender gedacht werden könnte, der ja selber ein Sprühfeuer von Witz darstellt. Ueberdies zeigt Menzel

so viel Sinn für die Gegensätze in der Behandlung,
von dem außer ihm damals kein Mensch eine Ah
— daß seine Oelbilder immer unter allen anderen
außerordentliche Originalität hervorleuchten werde
nach dieser Seite hin in Cabinetsstücken nur Fortuny
erscheint. Aber auch hier hatte er mit dem Umstande
daß er seiner Zeit und ihrer langweilig porzellain
lerei so weit voraus war und daher mit ihrem Gesc
jahrelang im Widerspruch blieb, bis sie ihm en
gehinkt kam.

Dem Souper folgt 1852 das Concert in
1750, wo wir Friedrich die Flöte spielend sehen
ihn Graun auf dem Klavier begleitet und die
Hofes, allen voran seine geliebte Schwester, die
von Bayreuth, entzückt zuhören, während einige alt
nur sehr schwer ihre gründliche Langeweile unter re
Beifall verbergen. Auch hier ist wiederum die Hofc
mit wahrhaft bewunderungswürdigem Geschick geg
sich doch eines Jeden gesellschaftlicher Rang ihm be
Rock, wie Charakter und Geschichte vom Gesicht able
vergleiche damit z. B. das Frühstück Ludwig XIV.
lière von Gerôme, sonst eine sehr verdienstvolle
und man sehe, wie weit es hinter Menzel an feine
ristik und ächtem Leben zurückbleibt, wie das All
erscheint, was bei Menzel so selbstverständlich ist,
die Vortrefflichkeit ganz vergißt, ja gerade dies la
eigentlich sein Haupthinderniß des Emporkommens

Auch hier fühlt man augenblicklich, wie der k
fein gebildete König seiner ganzen Umgebung so une
voraus und geistig so überlegen ist, daß er sich

isolirt finden und mit der Zeit jenes starre, steinerne Wesen bekommen muß, was er im Alter hat, wo er im Unmuth sagt, er sei müde, über Sklaven zu herrschen.

Als Feldherrn lernen wir ihn nachher 1856 beim Ueberfall von Hochkirch kennen, wo wir denselben in sehr unbehaglicher Stimmung beim flackernden Lichte des brennenden Dorfes sehen, wie er die Vertheidigung gegen den unvermuthet eingedrungenen Feind leitet. Das wilde Getümmel der nächtlichen Szene wie der militairische Instinkt, die Bravour der Truppen Friedrichs, der sie schnell einen schützenden Wall um den König bilden läßt, sind so ergreifend geschildert, die Kühnheit des Ganzen so überwältigend, daß das auf der großen Münchener Ausstellung von 1858 erschienene Bild auf mich wie Andere einen wahrhaft bezaubernden Eindruck machte. Schien es doch uns aus der conventionellen Welt rundum auf einmal in die wirkliche zu führen, in der man das Knattern des Gewehrfeuers, den Donner der Kanonen, das wilde Geschrei der Kämpfenden förmlich zu hören meinte. Neben dieser ächten und ursprünglichen Kraft sahen unsere neu aufgetauchten Realisten wie Piloty noch sehr zahm und wohlerzogen aus. Mir gieng vor diesem so eminent nationalen Kunstwerk die Ahnung der großen Dinge auf, die uns noch bevorstünden, und daß sich das aus dem gemalten Gedicht bald in die Wirklichkeit übersetzen müsse. — War doch jene ganze Kunstausstellung mit Schwind's, Preller's, Rethel's, Knaus' wie Menzel's gewaltigem Auftreten eine Morgenröthe, die es deutlich verkündigte, daß unsere Nation sich anschicke den ihr gebührenden Platz in der Welt wieder einzunehme Menzel's Hochkirch war die erste Lerche, die Tage wie Sadowa und Sedan ankündigte.

Das größte dieser Friedericianischen Bilder ist die 1857 in lebensgroßen Figuren ausgeführte Zusammenkunft Josephs II. mit Friedrich zu Neisse. Dieser kömmt, gefolgt von einer zahlreichen, prächtig gemalten Suite, dem jungen, ihn bekanntlich enthusiastisch verehrenden Kaiser voll Wohlwollen auf der Treppe des Schlosses entgegen, um ihn zu umarmen. Hier ist jene für Friedrichs spätere Zeit so charakteristische Starrheit des Alters in der Bewegung der Figur vortrefflich ausgesprochen, wie der jugendliche Enthusiasmus im Joseph. Noch besser als die Herrscher selber ist indeß ihr Gefolge charakterisirt, so der die Stufen heraufsteigende Laudon, eine ungewöhnlich meisterhafte Figur, im Ganzen sieht man aber doch, daß der große Maßstab Menzel noch ungewohnt ist und er sich in halber Lebensgröße oder noch geringeren Formaten sicherer und eigenthümlicher bewegt. Hier und hier allein tritt der Mangel einer genügenden Schulung zu Tage, ein Mangel, den er übrigens sicherlich sehr bald verbessert hätte, wenn ihm viele große Aufgaben beschieden gewesen wären. Fehlte es ihm doch am allerwenigsten an Naturstudium, wie der Cornelianischen Schule.

Außerdem hat er noch 1854 Friedrich den Großen auf einer Inspektionsreise, 1855 die Huldigung der schlesischen Stände 1741, dann Friedrich den Großen bei Leuthen (unvollendet) in Oel gemalt, Bilder, die ich nicht kenne. Daneben entstunden aber noch eine Unzahl anderer Arbeiten, Illustrationen und Zeichnungen aller Art, endlich hat er sich selbst einmal im Fresko an zwei Bildern versucht, die im Remter des Schlosses zu Marienburg die Großmeister Siegfried von Feuchtwangen und Ludger von Braunschweig darstellen. Am geistvollsten und schlagendsten bleibt er aber doch

im Aquarell, das er, mit Gouacheſarben ſtark vermiſcht, mit unglaublicher Virtuoſität, Energie und feinem maleriſchen Sinne handhabt. Es iſt ſeine eigentliche Mutterſprache, deren er ſich daher auch zu allen Zeiten mit Vorliebe bediente. Hier entwickelt ſein Pinſel eine witzig vibrirende Lebendigkeit, etwas geiſtvoll Petillantes, das dieſe Blätter geradezu einzig in ihrer Art daſtehen läßt, ſo aus dieſer Zeit eine Beglückwünſchungs-Adreſſe des Berliner Magiſtrats an den Kronprinzen bei deſſen Volljährigkeit, dann ein Feſtalbum (12 Aquarelle) als Geſchenk des preußiſchen Hofes an die Kaiſerin von Rußland, endlich Neun Blätter aus der Geſchichte Friedrichs des Großen für die Kahlbauer'ſche Sammlung u. A. m.

Höchſt intereſſant iſt auch eine 1853 publicirte Lithographie, die Menzel nach ſeinem für das Weihnachtsfeſt der Berliner Künſtler gefertigten großen Transparentgemälde hergeſtellt hatte. Sie zeigt uns den zwölfjährigen Chriſtus im Tempel, der mit den Phariſäern ſtreitet und dabei eben von ſeiner Mutter überraſcht wird. Wenn irgendwo, ſo kann man hier, einem durchaus in ideale Sphäre gehobenen Gegenſtand gegenüber, von Naturalismus bei Menzel ſprechen. Das Bild reizte mich, als ich es das erſtemal ſah, geradezu zum Lachen durch die furchtbare Unmittelbarkeit, die den Erlöſer als einen ziemlich naſeweiſen Judenjungen auffaßt und ſeine Mutter als ein Schikſelchen, wie es nur je eines gegeben hat mit den kurzen, haſtigen und ungraziöſen Bewegungen der Race, die Schriftgelehrten als eine Sammlung von Wucherern und Verkäufern alter Hoſen, wie ſie nicht brillanter auf der Straße aufgeleſen werden konnten. Das Ganze riecht förmlich nach Knoblauch und man glaubt die unendliche Melodie von lauter Naſallauten zu hören, wie ſie Einem beim Beſuchen einer

Synagoge während des Gottesdienstes entgegenkommen — widerwärtig auf's Höchste — aber von einem Lebensgefühl, einer packenden Wahrheit, die noch heute mit Bewunderung erfüllen. Mit um so größerer, als damals noch kein Mensch in Deutschland solcher malerischen Freiheit der Behandlung fähig war, in einer Zeit, wo selbst diese Kunst den hölzernen Zwang, die pedantische Steifheit des Regiments wie der Nation selber nur zu häufig wiederspiegelte. Man muß Menzels geistvoll freien, die Phantasie so unendlich anregenden Vortrag mit der peinlichen Ausführlichkeit vergleichen, die Krüger kurz zuvor in seiner berühmten „Berliner Wachtparade" zeigt, um den ungeheuren Fortschritt zu ermessen, den er hier machte und der ihn direkt dem Rembrandt annäherte, mit dem sein Blatt die merkwürdigste Aehnlichkeit zeigt. Er hat ihm dann auch noch eine ganz ähnliche Austreibung der Wechsler aus dem Tempel folgen lassen, die er wie Adam und Eva zuerst ebenfalls als große Transparente gemalt. Von sonstigen Zeichnungen aus dieser Zeit sind noch ein großer Shakespeare und zahlreiche Handzeichnungen in farbiger Kreide zu erwähnen, die er nicht weniger geistvoll behandelt als seine Aquarelle, dann ein König Friedrich Wilhelm I., eine Volksschule besuchend.

Als Uebergang zur Behandlung der Neuzeit, die uns Menzel auch von einer ganz neuen Seite kennen lehrt, dient die Begegnung Blücher's mit Wellington am Abend der Schlacht von Waterloo, die 1858 entstund. Der Regierungswechsel brachte ihm nun endlich den ersten offiziellen Auftrag zu einem großen Historien- oder vielmehr Ceremonien-Bilde, also leider gerade der unglücklichsten Gattung für ihn und seine so ganz auf die Entwicklung dramatischen Lebens gerichtete Art.

Wie Friedrich Wilhelm III. das schöne Talent Krüger's nur zur Darstellung einer großen Wachtparade zu benützen wußte, so vermochte man sich auch zwanzig Jahre später zu keiner besseren Aufgabe für das Menzel's aufzuschwingen, als zur Darstellung der Krönung König Wilhelms in der Schloßkirche zu Königsberg, an der sich nun der Meister vier Jahre lang von 1861—65 abmühen mußte, dem undankbarsten Stoff eine malerische Seite abzugewinnen. Das Resultat der, wie man deutlich sieht, wenigstens später mit Unlust betriebenen Arbeit war natürlich eine Enttäuschung für die ganze Welt. In seinen ukermärkischen Granden erinnert das Bild allerdings direkt an unsere Vorväter eckigen Andenkens, mit frommen Herzen und groben Fäusten, wie sie unsere Maler von Martin Schongauer bis Bartel Beham darstellen, und zeigt, daß wir noch immer nicht aus ihrer biderben Art geschlagen. Menzel selbst ist einer gewissen Seite Dürer's nahe genug verwandt, er hat dieselbe Tendenz, das Individuelle, für das er den wunderbarsten Blick besitzt, ein wenig zu übertreiben.

Das tritt nun nirgends so schlagend hervor als hier, es gehörte wahrlich keine geringe Kraft dazu, so zu sündigen. Der Künstler hat den Augenblick gewählt, da der Kaiser sich eben die Krone aufsetzt, und den männlich ernsten, tiefgläubigen Ausdruck des Gesichts wie die ganze Hünengestalt desselben dabei vortrefflich wiedergegeben. Wirkten alle Figuren so gut als diese, so nähme sein Bild einen noch viel höheren Rang ein. Man kann den Mann in seiner schlichten Heldennatur, die in den schicksalsvollsten Momenten ihn mit jener stahlharten Unerschrockenheit den Platz behaupten ließ, die allein zum Sieg zu führen vermag, nicht ansehen, ohne die höchste Achtung vor ihm zu empfinden, auch vor seinem felsenfesten

Glauben an seine hohe Mission, die er mit seltenem Pflichtgefühl so gewissenhaft nimmt. Ist er doch in all diesen Eigenschaften ein ächter Typus deutschen männlichen Wesens, wie man ihn so rein wahrlich nicht alle Tage trifft; ganz besonders auch mit seiner Frömmigkeit, wenn sie auch der jetzt leider herrschenden Weltanschauung widerspricht.

Er steht deßhalb ja nicht allein damit. Das ganze gewaltige Kleeblatt, das man Kaiser Wilhelm, Bismarck und Moltke nennt, besitzt ja bekanntlich noch immer die heute unverzeihliche Schwäche, in einer Welt, wo der kleinste Organismus eine Seele besitzt, dem größten von allen, dem Universum, auch eine zuzutrauen!

Derlei strenge Soldatenköpfe, wie diese drei, sieht man nun wie eine erzene Mauer um den schwörenden König aufgeschichtet; aber nur, wenn man sie erst sucht, da der Maler sie in einem rothen Meer von Sammtmänteln und Purpurteppichen, das den ganzen Vordergrund überfluthet, förmlich ertränkt und überdies zu lichtlos gemalt hat, daß man sie nur schwer herausfinden und etwa noch den jugendlich frischen Sieger von Wörth oder sonst einen oder den andern Träger eines seither unsterblich gewordenen Namens erkennen kann. Betrachtet man sie aber genauer, so wird man erstaunen über die Energie und Großartigkeit, mit der das individuelle Wesen eines Jeden aufgefaßt und wiedergegeben ist, trotz dieser unvollkommenen Technik, ja trotz mancher Fehler der Lichtvertheilung und Luftperspektive. Machen aber die zahllosen blassen Bureaukratengesichter, die sich wie Quarzkörner im Granit unter den Militärs eingestreut finden, schon einen sehr ernüchternden Eindruck, so steigert sich das, wenn der Blick vollends auf die im Mittelgrunde sitzende Damenwelt fällt,

die der Maler mit unbarmherziger Ehrlichkeit als eine Flora von Nachtschatten dargestellt hat. Die Frauenschönheit ist nun einmal so wenig sein Fach, als das Schmeicheln überhaupt. Es ist schwer, nicht zu lächeln, wenn man die Indiskretionen sieht, deren er sich gegen diese Meisterstücke der Schöpfung schuldig gemacht, und die um so beleidigender werden, als sie so geistvoll sind wie Alles, was er macht. Hinter ihnen, in dem Fond der Kapelle, verlieren sich dann die langen Reihen des übrigen besternten, verehrungswürdigen Publikums, das einem ziemlich gelangweilt vorkommt, weil es ganz gegen Menzel's sonstige Gewohnheit, der hierin ja gerade Meister, ohne irgend pikante Lichtwirkung behandelt erscheint, so, daß man es schon ganz in der Nähe betrachten muß, um zu erkennen, daß jeder Einzelne, wiederum sehr charakteristisch, voll Reiz der Auffassung gemalt ist, während das Ganze so matt aussieht. — Menzel, der das feinste Auge für jeden kleinen Zug besitzt, der in seinen Zeichnungen die incarnirte Wahrheit, wenn auch nicht jener photographischen Art gibt, die unsere heutigen Naturalisten kennzeichnet, hat die Totalerscheinung so unvollkommen wiedergegeben, daß sie unbefriedigend wirkt. Das Ganze sieht so aus, als ob der Maler alle Tage eine neue Figur auf die weiße Leinwand neben die gestern fertig gewordene hingesetzt, seine Composition niemals in den Licht- und Schattenmassen genügend abgewogen hätte, so daß man sich nur wundert, wie es denn möglich war, so viel Trefflichkeit so zu verstecken.

Gerade dadurch wird aber das Bild urdeutsch, dem Größten gewachsen, aber vor dem Kleinsten hilflos, daß es als eine wahre Verkörperung jener anscheinenden Ohnmacht und unbegreiflichen Unbehilflichkeit erscheint, die alle unsere

politischen Anstrengungen in der Periode von 1815—66 lähmte, und uns so oft eine lächerliche Figur spielen ließ, bis sich die ganze Welt nachgerade über unsere wirkliche Kraft täuschte und dann zuletzt so höchst unangenehm von ihr überrascht wurde.

Vor diesem Bilde lernte ich endlich im Jahr 1863 bei einem Besuch in Berlin den Künstler persönlich kennen, der mich schon so oft beschäftigt und mit dem ich bisher nur brieflich verkehrt. Man kann nicht leicht eine markirtere Gestalt sehen als ihn. Auffallend klein, aber gut und stark gebaut, sitzt auf den breiten Schultern ein gewaltiger Kopf mit einem Ausdruck von seltener Energie. Unter der mächtigen knotigen Stirn blitzen Euch ein paar durchdringende blaue Augen entgegen, deren forschender Blick nicht leicht auszuhalten wäre, wenn er nicht durch zwei große Brillengläser gedämpft würde. Eine kräftige Nase und auffallend fester trotziger Mund, endlich das breite entschlossene Kinn vermehren den Eindruck, der durch den mächtig vibrirenden Baß, der Euch entgegentönt, noch gesteigert wird, und zu dem nur ein langer Bart fehlt, um uns die Illusion beizubringen, daß er recht gut als Alberich das Gold des Nibelungenschatzes zu hüten haben könnte. In unseren weniger poetischen Zeiten dürfte man ihn am ehesten für einen Kriminalgerichtspräsidenten, schwerlich aber je für einen Maler nehmen, dazu sieht dieser Realist viel zu scharf in die Welt hinein statt ins Blaue hinaus.

Obwohl Autodidakt, ist Menzel tiefgebildet, spricht vortrefflich und schreibt nicht weniger gut, so daß es ein Hochgenuß ist, mit ihm zu verkehren und sich an seinem frischen eigenartigen Wesen zu erquicken. Das Schneidige, Re-

solute, was alle seine Bilder zeigen, hat auch er, nirgends sind Styl und Mensch mehr in Uebereinstimmung. Es war eben die linke Seite seines Bildes mit dem König am Altar fertig und ich erstaunte nur, mit welcher Wärme, durchdringenden Schärfe und patriotischen Begeisterung er über den König sprach und mir seinen Heldencharakter auseinandersetzte, an den damals mitten in der Conflictszeit wenigstens in Süddeutschland noch kein Mensch dachte und wie er sich doch später so glänzend bewährt hat. Wenn das Bild nicht gehalten, was es versprach, so ist sicherlich Menzel am wenigsten Schuld daran. Nicht an der Aufgabe, aber an der Ausführung derselben mußte jedes Talent zu Grunde gehen, wie denn die gleichartigen Bilder des David und Gerad sicherlich noch viel weniger befriedigen, obwohl beide Maler mit der technischen Bewältigung derartiger großer Leinwandsetzen viel besser vertraut waren. — Aber wenn man sich die vierjährige Marter denkt, wie sie einem bei solcher aus lauter Portraiten vornehmer Personen bestehenden Arbeit durch das unaufhörliche Dreinreden aller Betreffenden, die oft krankhafte Eitelkeit derselben und die unzähligen Intriguen, die da mitspielen, um das liebe Ich möglichst hervorzudrängen, bereitet werden, da muß man sich eher wundern, daß Menzel noch so viel erreichte. Gut kann dergleichen nur ein Menschenalter später gemalt werden, wenn die Dargestellten nicht mehr einwirken können.

Nach 1866 erhielt Menzel vom Staat keinen Auftrag, um dieses herrliche Drama zu verewigen, warum ist nicht bekannt geworden. Vielleicht war es Verstimmung wegen des Krönungsbildes, wenn es nicht geschah, obwohl man dessen Mißglücken sich doch selbst hätte zuschreiben müssen.

Er aber hat sich im Leben grundsätzlich nie um etwas beworben, keiner hochmögenden Protektion etwas verdanken wollen, so kam es denn, daß der geborne Maler der preußischen Kriegsgeschichte wieder leer ausgieng und man damit abermals wie 1815 den Beweis lieferte, daß man zwar Siege zu erfechten, aber nicht im Entferntesten verstehe, dieses reiche Kapital von Ruhm auch entsprechende Zinsen tragen zu lassen. Ueberdieß kamen noch mancherlei persönliche Ursachen dazu, die ihn bestimmen mochten, sich im Hintergrund zu halten, er war kein Reiter, sehr kurzsichtig, und hatte wahrscheinlich schon vom Krönungsbild her genug an allen offiziellen Bestellungen.

Nichtsdestoweniger hat er aber doch diesem für Preußen so glorreichen Jahr 1866 ein Denkmal gestiftet, das an ächtem Kunstwerth alles weit überwiegt, was Andere, wie achtbar auch immer, daraus gemacht.

Es ist die Huldigungsadresse der Stadt Berlin bei der Rückkehr des Königs von Sadowa und dem feierlichen Einzug desselben mit den Truppen, ein unerreichtes Meisterstück komischen Humors, unerschöpflicher Phantasie, baroker Einfälle und wunderbarer Naturwahrheit in Ausführung derselben. So der oberste Theil, wo in den Falten des Königsmantels und der ihn zusammenfassenden Krone, die das Ganze einrahmen, sich spielende Kinder mit unendlichem Muthwillen herumtummeln. Die Buchstaben der Adresse dienen ihm dann zu einer entsprechenden Darstellung des triumphirenden Einzugs. Gleich die Worte: „Willkommen, o König, in deiner Metropole," sind als Staketen eines Gitters benützt, hinter dem wir die Festjungfrauen in gespannter Erwartung zappeln sehen, während „Metropole" in einer Zeichnung des Berliner

Rathhauses steht. Unter ihnen sind die einerseits mit Frauen und rechts mit Invaliden besetzten Tribünen voll meisterhaft das Ergriffensein und den Jubel beider darstellenden Figuren, wo uns dann eine Menge von Einzelmotiven, bald durch Rührung und bald durch Lachen Thränen auspressen. Z. B. die barmherzige Schwester, welche einem Verwundeten die Balkontreppe hinaufhilft, oder ein Dämchen, das von diesem herab einen einreitenden Küraſſier mit solchem Eifer grüßt und hinwiederum von ihm gegrüßt wird, daß sie beide fast das Uebergewicht bekommen. Dann bei „inmitten deiner Heldenschaar" sind die Lettern wieder als Staketen benützt, auf denen die Köpfe der Führer: Bismark's, Moltke's, Roon's ꝛc. als Nägel ausgemeißelt sind, hinter ihnen aber die triumphirenden Soldaten selber sich drängend und grüßend, jubelnd und Kränze auffangend, voll herrlichen Lebens einziehen. In diesem Styl geht es dann bis zum Schlusse fort, immer neu und überraschend, sinnvoll den ganzen Glanz des Moments aussprechend, daß es unmöglich gewesen wäre, Berlin an jenem Einzugstage treffender und geistreicher zu schildern.

Ich glaube nicht, daß wir im ganzen Bereiche unserer verzierenden Kunst etwas so durchaus originelles, das Innerste des Gemüths ergreifendes und rührendes haben, und das zugleich den höchsten Jubel des Sieges, seinen ganzen Ueberschwang athmete, daß man fast versucht wäre, diese Leistung des Künstlers über alle seine anderen zu setzen. Sein Herz wenigstens war sicherlich bei keiner so sehr mit im Spiel. Dabei gibt er die Soldaten Kaiser Wilhelms eben so unübertrefflich wieder, als er einst die des großen Königs, man kann sagen, neu erschuf. — Ganz ebe[illegible] ihn ist

aber auch die allen Traditionen bürgerlicher Ornamentik hohnsprechende Stylloſigkeit des Ganzen, jene Selbſtändigkeit, die ſich nun einmal durchaus keiner fremden Feſſel beugt, ſelbſt kein rythmiſches Geſetz anerkennt, alles aus ſich heraus holt, und doch nur um ſo packender wirkt. Den Schmerz aber kann man doch nicht verwinden, daß eine Compoſition, in der ein ganzes Halbdutzend rieſiger Bilder ſteckt, jetzt auf einem Blatt von zwei Fuß Höhe zuſammengedrängt werden mußte und dadurch dem Volk eigentlich unzugänglich bleibt.

Er malte vor- und nachher eine Reihe allerdings höchſt reizender Aquarelle und Genrebilder, unter den erſteren betende Knaben in Köſen, die alte Synagoge in Prag, Berliniſches Straßenleben in der Weihnachtszeit, der neue Schifffahrtskanal in Berlin, eine Ballgeſellſchaft u. A. m. Von Oelgemälden den berühmten Sonntag im Tuilleriengarten, ein Meiſterſtück petillanter Erzählung wie ſchärfſter Charakteriſtik, dem er ſpäter noch eine Pariſer Straßenſzene in gleichem Geſchmack folgen ließ. Derſelben Gattung ſoll auch eine Miſſionspredigt in Köſen ſein. Aber Menzel wußte nicht nur das Unbedeutende bedeutend zu machen, er wäre auch dem Größten gewachſen geweſen! — Gleichwohl gehören dieſe kleinen Bilder, deren jetzt eine Menge entſtunden, zu den Perlen deutſcher Kunſt und wurden denn auch als ſolche geſchätzt und — bezahlt.

Das Jahr 1870 trieb Menzel dazu, die Abreiſe des Königs Wilhelm zur Armee in einem größeren Oelgemälde zu ſchildern, das uns die kriegeriſche Begeiſterung der Berliner zeigt, welche dem im Wagen ſitzenden Herrſcher zujubeln und von der Innigkeit des Verhältniſſes zwiſchen Volk und Fürſt in dem verhängnißvollſten Moment ihrer Geſchichte das

rührendste Zeugniß ablegt und die alte Fülle der Erfindung unvermindert zeigt, wie den köstlichen Humor und die bewunderungswürdige Charakteristik. Sie finden sich auch in den beiden Ehrenbürger-Ernennungsurkunden der Stadt Berlin für den Fürsten Bismarck und Feldmarschall Moltke. Die letzte dieser Gattung von Arbeiten ist eine Glückwunschadresse an Kaiser Wilhelm von der Akademie der Künste aus Anlaß des Attentats, wie die früheren in Gouache ausgeführt.

Sonst beschäftigte sich Menzel die Jahre nach 1870 nun hauptsächlich mit Illustrationen, die meist durchaus klassisch sind. So z. B. 1877 die unübertrefflichen zu Heinr. v. Kleist's zerbrochenem Krug, wo es wohl schwer sein möchte, die Träger der Handlung wie die Zeit, in der sie sich zuträgt, schärfer und mit besserem Humor zu charakterisiren. Dann 1878 zur Gustav Freytag's-Galerie Friedrich den Großen am geöffneten Sarge des großen Kurfürsten, zu Grote's Shakespeare Illustrationen einen Heinrich VIII., auf dem Ball mit Anna Boleyn tanzend, der an überzeugender Wucht alle Anderen weit übertrifft. Oder vier Zeichnungen in Scherr's Germania, darunter das Tabaks-Kollegium, das Souper zu Sanssouci u. A., womit die Zahl seiner Arbeiten für den Holzschnitt das siebente Hundert überschritt. — Nicht minder interessant sind die in dieser Zeit entstandenen Aquarelle, von denen er bei der Wiener Welt- wie bei der Münchener deutschen Ausstellung 1874 eine ganze Anzahl brachte, die, wie alles, was er macht, durch ihre außerordentliche malerische Freiheit und Energie der Behandlung allein schon unvergänglichen Werth besitzen. Darunter mehrere zopfige Altäre aus katholischen Kirchen, welche mit einer Bravour und einem Farbensinn gemalt waren, die Alles in Erstaunen setzten. Nicht minder einige andere Dinge,

Volksszenen, Maurer an der Arbeit, ja Stilleben sogar. Dann ein allegorisches Gedenkblatt des 50jährigen Jubiläums vom geheimen Commerzienrath Heckmann in Form einer Adresse, gleichfalls so voll von Zügen des köstlichsten Humors, daß sie dicht hinter der Einzugs-Adresse rangirte.

Jetzt malte er auch 1875 das große Walzwerk in Königshütte, das unter dem Titel „moderne Cyklopen" die Pariser Weltausstellung zierte. Dieses Bild ist wieder so reich an Originalität, die der Künstler ja bei den verschiedensten Vorwürfen nie zu bethätigen versäumt, und enthält auch die reizendsten Einzelheiten in Fülle. In die sich aber, eben der Eigenthümlichkeit halber, die jeder Schule, jedem Styl Hohn spricht, nur allmälig einzuleben gelingt — schon ob der sonderbaren Farbencomposition, wo alles Licht von einem ungeheuren Eisenblock ausgeht, der eben weißglühend unter einen Dampfhammer geschoben wird, um verarbeitet zu werden. Die Lebendigkeit nun in Darstellung der damit beschäftigten Arbeiter, ihre derbe, schlagende Charakteristik, endlich die vortreffliche Wiedergabe des in einer solchen riesigen Werkstätte durcheinander laufenden Räder-, Riemen- und Maschinenwerks aller Art ist so außerordentlich gelungen, daß man den sinnbethörenden Lärm zu hören, den Steinkohlendampf zu riechen meint und sich fast ängstlich umsieht, ob einen nicht ein Rad unversehens packe, ein glühender Funke treffe. Das Werk ist durch und durch genial, bei jeder neuen Betrachtung entdeckt man auch neue Reize und ärgert sich, daß man das nicht gleich Anfangs alles gesehen hat. Dasselbe galt von einem „in der Zwischenpause" betitelten und eine Ballszene darstellenden Cabinetsstück, dessen Figuren so pikant gegeben waren, daß man gleich an Fortuny und an dessen genialen Vortrag

dachte, aber auch erst bei mehrmaligem Sehen dahinter kam, wie vortrefflich das Alles gesehen, gedacht und gemacht sei. Denn das Zufällige, Ungesuchte und darum absolut Glaubwürdige ist ja gerade die größte Stärke der Werke Menzel's, aber auch die Eigenschaft, welche so lange seiner Anerkennung im Wege stund. Denn das schien ja alles ganz selbstverständlich und natürlich, was war da viel zu bewundern! Ueberdies war er nicht weit her, Niemandes Schüler, lehnte sich an Niemanden, das mußte ja verstimmen. Es ist das auch bei einer so ganz aus der Reihe des Hergebrachten heraustretenden, urwüchsigen Erscheinung nur zu begreiflich, Menzel ist von der Natur bestimmt, Maß zu geben, nicht zu empfangen. Das spricht sich auch dadurch aus, daß er niemals Italien besucht, überhaupt gelegentliche Besuche in Paris und Wien abgerechnet, nie größere Reisen oder längeren Aufenthalt im Auslande gemacht hat.

Muß man es auch bedauern, daß er der deutschen Kunst und Preußen vorab nicht alle das hat werden können, was er ohne Zweifel geworden wäre, wenn man sein Talent besser auszunützen verstanden, so steht doch heute, fünfundvierzig Jahre nach seinem ersten glänzenden Auftreten schon fest, daß er alle seine Berliner Zeitgenossen überdauert hat, und nicht nur diese, ja daß fast alle die, über deren Werken man seine anspruchslosen Zeichnungen damals übersah, längst vergessen sind, während diese heute höher geschätzt werden als je, das weitaus Meiste, was er geschaffen, unvergänglicher Dauer sicher und er unter unseren spezifisch nationalen Realisten der Erste geblieben ist.

boren, wo sein Vater Zimmeraufseher im kaiserlichen Lustschloß Mirabell war, das durch seine geschmackvolle Pracht im Styl des vorigen Jahrhunderts berühmt ist, wie durch seine herrlichen Gartenanlagen inmitten einer wundervoll reichen Natur. Der Knabe erhielt also schon in der frühesten Jugend jene Eindrücke des Glanzes und der sinnlichen Freude, künstlerisch veredelter Ueppigkeit, deren Wiedergabe später seine Hauptstärke bilden sollte. Aber auch die vollste Empfänglichkeit dafür wie das künstlerische Talent waren offenbar in der Familie einheimisch, denn sowohl sein Vater als ein Bruder desselben, der Pfarrer in Tyrol war, zeichneten und malten mit Leidenschaft und nicht ohne Begabung Landschaften, ein Bruder der Mutter, der in der k. Residenz die Stelle eines Schloßverwaltungscontroleurs bekleidete und als Onkel Büssemeyer später viel Einfluß auf den Knaben hatte, malte ebenfalls besonders dekorative Sachen, reichverzierte Wappen und allerhand kalligraphische Kunststücke. Der Vater scheint auch sonst eine Künstlernatur gewesen zu sein, phantasievoll, liebenswürdig, genußlustig und leichtlebig wie nur je ein Oesterreicher, so eine Art Ritter Kurt, der Widersacher, Weiber, Schulden niemals los werden konnte. Viel verbrauchend in jeder Art, kam er darob zuletzt in Conflikt mit seinem Amte und ging seinem abentheuerlichen Drange folgend 1848 auf einmal in die weite Welt. Von da an verschollen, soll er den italienischen Feldzug unter Radetzky als Freiwilliger mitgemacht haben und dort gefallen sein. So wird in Salzburg erzählt, wo er übrigens trotz alledem heute noch viel Sympathien hinterlassen hat. Auf der Mutter, die ebenfalls eine kleine Anstellung im k. Residenzschloß hatte, lag nach des Vaters Weggang die ganze Last der Erziehung der Kinder.

Sie scheint dieselbe nicht allzuschwer genommen, die Kleinen im Gegentheil vollständig gewähren lassen und sich darauf beschränkt zu haben, ihre Liebe sich zu erhalten, wie denn wenigstens unser Makart mit viel Pietät an ihr hängt und sie längst zu sich genommen hat.

Der schöne, schwarzlockige, stille Knabe war schon als Kind durchaus eigenartig, voll der unendlichsten Harmlosigkeit und Sinnigkeit. So soll er sich am liebsten in einer Ecke des Hofes mit einem Häufchen Sand und Steinen am Bauen vergnügt haben, daß er Tage lang so zubringen konnte. In der Schule lernte er dagegen gar nichts, schon weil er unaufhörlich hinter ihr herumlief. Die in den Sohn verliebte, auch wohl anderweitig allzu sehr in Anspruch genommene Mutter fand es zu natürlich, wenn er lieber in der herrlichen Gegend und der schönen Stadt herumschweifte, statt hinter den Büchern zu sitzen. Freilich blieb nun der ohnedies träumerische und in sich gekehrte Junge in allem positiven Wissen unglaublich zurück, ja ist ein abgesagter Feind alles Rechnens und aller Orthographie bis heute. Natürlich galt er nun in seinem vollkommen fremdartigen Wesen, ob seiner gänzlichen Unbrauchbarkeit für's praktische Leben als eine Art Trottel und ward der Schrecken aller Vettern und Basen. Ueberall der Letzte, war er nur bei dem begreiflich sehr mittelmäßigen Zeichnungsunterricht bald der Erste, übertraf hier alle seine Genossen, und machte sich besonders alsbald durch ein wahrhaft grenzenloses Formgedächtniß bemerkbar, das ihm erlaubte, was er nur einmal flüchtig gesehen, sofort in all seinen charakteristischen Details, wenn auch begreiflich damals noch ungeschickt und kindlich genug, wiederzugeben. Es ist denn auch die Grundlage seiner Kunst geblieben, da es ihm von allem

Anfang an ermöglichte, frei aus sich heraus zu schaffen, was Andere erst mühselig der Natur nachcopiren müssen. So unterstützte er denn bald den Onkel Büssemeyer bei Ausfertigung seiner kalligraphischen Meisterstücke oder mit gothischen Schnörkeln reich ausgestatteten Diplome und hatte dafür Gelegenheit, sich überall in den kaiserlichen Schlössern herumzutreiben, seine Phantasie mit den Bildern ihrer kostbaren Ausstattung zu füllen, wie denn die Deckengemälde des talentvollen Kottmayr in der Residenz schon früh einen bedeutenden Eindruck auf ihn gemacht zu haben scheinen. — Hatte aber Alles um ihn herum reiche Form und prächtige Farbe, war oft von berauschender Schönheit, so blieb die Nahrung für Geist und Gemüth sehr viel dürftiger, als die für Sinne und Phantasie. Dies würde bei dem träumerischen Charakter und dem angeerbten Temperament Makart's allein schon genügen, die Richtung, die er später nahm, zu erklären.

Als es sich nun endlich darum handelte, einen Beruf für den fast 16 Jahre alt gewordenen Jungen zu wählen, fand man natürlich keinen als den des Künstlers, schon weil er zu jedem anderen völlig unbrauchbar erschien. — Die Mutter schickte ihn also nach Wien an die Akademie. Diese damals unter der lebernen Leitung Ruben's stehende Anstalt flößte aber dem jungen Menschen eben so wenig Vertrauen ein, als er ihren geistlosen Forderungen entsprach. Daß man ihn aber als gänzlich untalentirt bald mit Protest nach Hause schickte, war doch selbst für dies Paradies der Schulfuchserei zu stark. Ich weiß nicht, welcher Pedant unter ihren Lehrern sich dies Armuthszeugniß ausstellte, das um so unbegreiflicher ist, wenn man die Zeichnungen sieht, die er schon damals machte.

So in seinen schönsten Hoffnungen betrogen, kehrte Makart wieder zu Fuß, unter allen Entbehrungen bitterster Armuth, die er aber mit unendlich harmloser Resignation ertrug, nach Salzburg zurück. Die gescheiterte Hoffnung machte ihn aber noch stiller und in sich gekehrter, sein früher so froher Sinn war weg und er konnte Tage lang brütend bei seiner Mutter in der Residenz sitzen. — Obwohl er in der Schule zu Wien nichts profitirt, so hatte er doch sehr viel gesehen, Rubens und die Venetianer, aber auch das brausende, genußsüchtige Leben der Hauptstadt kennen gelernt.

Mittlerweile war der geschickte Landschaftsmaler Schiffmann aus München nach Salzburg gekommen und hatte sogar in die Familie geheirathet; an ihn schloß sich jetzt Makart an. Dieser faßte bald die günstigste Meinung von seinem Talent, gab ihm den ersten Unterricht im Oelmalen und vermittelte auch bei der Verwandtschaft, daß man noch einmal einen Versuch mit dem jungen Menschen in München machen wollte. Dahin nahm er ihn 1859 mit, nachdem er ihm bei dem Erzbischof Tarnozki eine Unterstützung von 100 fl. ausgewirkt. Kaum hatte er sich aber bei Schiffmann etablirt, so kam ein Beschluß des Familienraths, daß man Hansen als Lehrling zu Graveur Birnböck dort geben solle. Auf diesen abentheuerlichen Gedanken war derselbe gekommen, weil Makart bei seiner Rückkehr von Wien die alten Monumente auf dem berühmten Salzburger Kirchhof wie dem des benachbarten Lauffen mit auffallender Schönheit skizzirt hatte, was bei der Verwandtschaft den Glauben erweckte, daß er für Wappen eine ganz besondere Befähigung habe. Glücklicherweise betrieb Schiffmann den Plan so flau, daß nichts daraus wurde. Dagegen führte er Makart zu Piloty, der aus den

mitgebrachten Arbeiten alsald sein Talent erkannte, aber ihn aus Mangel an Platz nicht sofort in seine Schule aufnehmen konnte. Einstweilen malte er nun bei Schiffmann, um sich zu üben, Stillleben aller Art mit schönen Geräthen u. dgl. nach der Natur, copirte gute alte Bilder, malte dann Onkel und Tante lebensgroß im Rubens'schen Costüme, zwei Gemälde, die durch die Vornehmheit der Auffassung und malerische Freiheit der Behandlung bereits das große Talent vollständig verrathen sollen. — Abends beim Thee fertigt er eine unermeßliche Anzahl von Pausen und Studien nach Architekturen, Ornamenten, Costümen und Geräthen, die Schiffmann besaß, der großer Alterthumsliebhaber war und Makart damit ansteckte. Er zeichnete dann auch immer Compositionen aller Art in sein großes Skizzenbuch, meist schon mit gesteigertem Effekt, auffallend malerischer Behandlung, während geschichtliche Werke, Biographien ꝛc. vorgelesen wurden. So vergiengen in stillem Studium zwei volle Jahre, und Makart hatte seinen künstlerischen Charakter vollständig ausgebildet, als er endlich 1861 in Piloty's Atelier eintrat.

Ein Jahr später führte mich Piloty einmal durch mehrere Säle der Akademie, um mir die Arbeiten seiner Schüler zu zeigen. Es war damals die weitaus glänzendste Periode seiner durchaus cosmopolitischen Schule, aus der Schüz, Ferdinand Piloty, Grüzner, Szekely, Fr. Wagner, Liezenmayer bereits hervorgegangen waren, während Max, Lenbach, Adamo, Defregger, Gysis ihr noch angehörten. Aus allen Nationen und Glaubensbekenntnissen des Universums zusammengewürfelt, ein Grundstock von talentvollen armen Neulingen, gespickt mit vornehmen, in die raffinirtesten Lebensgenüsse eingeweihten Dilettanten, bildeten diese jungen Leute dennoch ei

die außerordentlich fest zusammenhieng, ihre eigene ideale Welt, eine Religion und Moralsystem für sich hatte, die mit den sonst in der Welt gebräuchlichen nur lose zusammenhiengen. Am ehesten vielleicht noch mit dem der russischen Nihilisten, jedenfalls war die Natur die einzige Gottheit, die da verehrt wurde. Nationales hatte die Schule schon damals gar nichts, sie war in dieser wie allen andern Beziehungen der denkbar stärkste Gegensatz zur einstigen Cornelianischen. Dagegen begünstigte diese Zusammenhäufung von slavischen, ungarischen, österreichischen, orientalischen und weiß Gott noch was für Elementen um so mehr die frühe Bekanntschaft mit allen Arten sinnlicher Genüsse. Hier nun war es, wo Makart seine Weltanschauung bildete, die bald auf das Tasso'sche „Erlaubt ist, was gefällt" hinauslaufen mußte. Da entstund jene ganz spezifische Mischung von Naivität und sinnlicher Gluth, der wir alsbald in seinen Werken begegnen.

In einem abgelegenen Hofe der Akademie war ein kellerartiges Gemach, wo auch noch zwei Schüler arbeiteten. Dort mit Piloty endlich auch noch eintretend, frappirte mich neben dem Böhmen Max ein zierlicher, schwarzlockiger, junger Mensch durch ein paar so glühend funkelnde Augen, wie sie mir, da ich die Göthe's leider nicht mehr gesehen, seit denen Ludwig Tiek's nur noch bei dem größten Coloristen der französischen Schule, Eug. Delacroix, vorgekommen waren. Er malte, dem n der Schule mit Vorliebe gepflegten historischen Genre entrechend, einen Lavoisier der das Gefängniß noch zur Werkatt umwandelt; aus der Makart seinerseits aber ein Remrandt'sches Nachtstück gemacht hatte. Es war das Einzige, was sein Talent mit diesem Stoffe, der schwerlich ihm eingefallen war, etwa anfangen konnte. Mit dem Realismus

der übrigen Schule hatte seine blos auf eine energische Lichtwirkung durch das Helldunkel berechnete und ebenso breit als skizzenhaft angelegte Arbeit übrigens nicht die geringste Aehnlichkeit. Gerade diese frühe Unabhängigkeit veranlaßte mich, seinen Namen zuerst öffentlich zu erwähnen, wie denn auch später unwillkürlich meinem Gedächtniß die Eigenthümlichkeit des stillen jungen Mannes eingeprägt blieb, da mir nie Jemand so beim bloßen Ansehen den Eindruck des Genies gemacht hatte.

„Der hat ein merkwürdiges coloristisches Talent, der wird noch von sich reden machen“, sagte mir Piloty, als wir das Zimmer verlassen, ohne daß ich damals viel darauf gegeben hätte. Aber die sonderbar glutvollen Schlangenaugen vermochte ich, wie gesagt, nie mehr zu vergessen. — Ich sollte bald genug erfahren, weßhalb. Etwa ein Jahr darauf wurden in der Akademie zwei von Petersburg aus für die Dekoration eines Speisesaals der Schule bestellte große Gemälde ausgestellt. Das eine, von den Deutschungarn Liezenmayer und Wagner sehr geschickt ausgeführt, war im gewöhnlichen Charakter derselben, das andere, eine Nachmittagsunterhaltung vornehmer venetianischer Gesellschaft, hatte nicht das Geringste von ihr. Dafür aber bei einer Composition, die von großem malerischen Talent und einer üppigen Phantasie zeugte, eine eigenthümlich glühende und zugleich kühne Färbung, welche die Lokalfarben ganz im Element des Tons auflöst, wie man es bisher in München nie erlebt. Vor allem aber war das Bild der Schultradition entgegen, ganz freie Schöpfung ohne jede Spur von jener peinlichen Benützung des Modells, die sonst das Piloty'sche Atelier kennzeichnet. Noch mehr, eine so ganz bestimmte Persönlichkeit voll Sinnlichkeit und Schönheitsgefühl

erſchien darin ausgeſprochen, daß man unwillkürlich ausrief: Das iſt ein geborner Maler! — Es gehörte Hans Makart, dem ich jetzt natürlich den erſten Tribut der Anerkennung zollte und ſein eminentes Talent öffentlich hervorhob. Begreiflich verlor ich ihn auch von da an nicht mehr aus den Augen, indeß ohne ſeine perſönliche Bekanntſchaft weiter zu ſuchen. Ja, ich gieng ihr abſichtlich aus dem Wege, um nur mein Urtheil über eine offenbar ſo ganz hervorragende Erſcheinung durch dieſelbe nicht beeinfluſſen zu laſſen, eben weil ich ihm ſchon das Bedeutendſte zutraute. — Der Erfolg beim Münchener Publikum war übrigens ſchon damals ſo entſchieden, daß nur die ſchnelle Verſendung der Bilder nach Petersburg eine weitere Verbreitung ſeines Namens verhinderte. Noch im gleichen Jahr, 1863, gieng er mit Lenbach zur Weltausſtellung nach London, wo beiden die in überaus großer Zahl verſammelten Werke des Reynolds einen bleibenden Eindruck hinterließen. Auf der Rückreiſe ward dann noch Paris zum erſtenmal beſucht.

Eine Reihe kleinerer Arbeiten füllte nun die nächſten Jahre aus, unter denen die bedeutendſte jene durch Photographie allgemein verbreitete Szene aus den luſtigen Weibern von Windſor iſt, wo Falſtaff von denſelben in den Waſchkorb gepackt wird. Voll anmuthigen Muthwillens in den Frauen iſt der dicke Ritter bereits ein ſolches Meiſterſtück von Charakteriſtik, wie ich ihn außer der Silhouette Konewka's nie mehr ſo gelungen gefunden habe. Dergleichen war nur der reinſten Inſpiration des Genie's möglich. Auch der maleriſche Theil des Bildes war bereits von bezauberndem Reiz, vieles nach Art des Rubens nur ſo hingetuſcht.

Ein in der Schack'ſchen Galerie befindlicher „Ritter

und die Nixen" nach dem Heine'schen Gedicht schadete ihm der nachlässigen Zeichnung der Hauptfigur halber viel, obgleich er auch eben so geistreich erfunden, als in einzelnen Theilen bewunderungswürdig gemalt ist. Er zeigt ihn schon um ein gutes Stück weiter in jener ihn später so ganz charakterisirenden Art vorgeschritten, weniger auf die Herausarbeitung bestimmter Persönlichkeiten, als auf die Lösung mannigfaltiger koloristischer Probleme und auf eine Ausbildung des Helldunkels loszugehen, aus dem die Gestalten geheimnißvoll hervortauchen, um wieder in ihm zu verschwinden. Auch einer höchst originell componirten Leda wäre hier zu gedenken, wie mehrerer an Rembrandt erinnernden Portraite, endlich einer ganz zauberischen, römische Ruinen darstellenden Landschaft. Leider wurde sie in Paris 1867 so ungünstig gehängt, daß sie ziemlich unbeachtet vorübergieng, trotz ihres traumhaften Reizes, in dem sie sicherlich von keiner anderen der Ausstellung erreicht wurde. Sie war die Frucht einer italienischen Reise, die der Künstler kurz zuvor gemacht. Aus Verdruß über den Mißerfolg übermalte er sie später und verdarb sie damit, so daß sie unvollendet stehen blieb.

Schon das Jahr darauf aber trat er mit jener großen Trilogie der „modernen Amoretten" hervor, welche bei ihrer Ausstellung im Sommer 1868 das ganze künstlerische München in Aufregung brachte. Er hatte das Bild ursprünglich zur Dekoration seines Ateliers bestimmt und erst die einstimmige Bewunderung seiner Freunde bewog ihn, es so zu vollenden, wie es jetzt ist, und zu zeigen. Es war also eigentlich eine dekorative Improvisation. — Dem entsprechend ist denn auch der Reiz dieser wunderbaren Schöpfung ganz naiv sinnlicher Art und um so überwältigender, als nicht

nur aller bisherigen Schulregeln, sondern auch aller Realität und Wahrscheinlichkeit darin in einer Weise gespottet ist, die an's Fabelhafte grenzt. Die jetzt als Verzierung eines Speise- oder Tanzsaals gedachte Produktion besteht aus drei Theilen: einem überhöhten Mittelbild und zwei friesartigen Flügeln, alle auf Goldgrund. Die letzteren stellen Gruppen von bald ganz modern costümirten und dann wieder halbnackten, spielenden und tanzenden Backfischen dar, von denen man nicht recht weiß, ob sie noch bloße Kinder oder ganz ausgebildete Mädchen sind; das Mittelbild endlich zeigt den Triumphzug einer kaum dreijährigen, wiederum ganz modern costümirten, aber von nackten Kindern, unter denen sogar Faune sind, getragenen kleinen Maikönigin oder Prinzessin. Es ist also das Heterogenste an Menschen und Dingen durcheinander gemischt, was man sich nur immer denken und was einen realistisch organisirten Kopf in Verzweiflung bringen kann. Aber der Reiz des malerischen Gedankens, der Rythmus in der Bewegung, die Anmuth der schönen und anscheinend unmittelbarster Gegenwart abgelauschten Mädchen, die große Form, die Makart überall eigen, jene süße Glut der Färbung, welche über das Ganze ausgegossen, die so ächt künstlerische Wirkung der mit wunderbarer Geschicklichkeit berechneten Kontraste zwischen der landschaftlichen Umgebung, den Gewändern und der weichen Karnation — das Alles wirkt zusammen so berauschend, daß auch der Beschauer mit in den Wirbel des Tanzes hineingezogen zu werden glaubt, in dem sich die kleinen, jubelnden Geschöpfe drehen.

Obgleich nun die jungen Mädchen schon recht sehr kokettiren, so ist doch die Produktion selber noch durchaus naiv. Nicht in dem Sinne, wie es ein unschuldiges Mädchen ist,

aber so wie es Correggio war und ihn gleich Rembrandt oder Rubens vor allen seinen Nachahmern auszeichnet. Die Welt ist in diesen Naturen ein Stoff, den sie darstellen, wie er sich in ihrem Kopfe wiederspiegelt ohne Reflexion und ohne Tendenz, so wie sie ist oder wie sie sie sehen in aller jener göttlichen Unbefangenheit, die Niemand hat und sich also auch Niemand herausnehmen darf als das Genie.

Nachdem das Bild in München den glänzendsten Erfolg errungen, wanderte es nun nach Wien und hatte zunächst dort keinen anderen, als die tonangebende Journalistik mit so brutaler Bosheit darüber herfallen zu machen, daß das Wiener Publikum, obwohl es weitaus das schönste und blendendste von allen Kunstwerken der ganzen großen Ausstellung war, richtig Anfangs es gar nicht zu bewundern wagte. Glücklicherweise kam ich gerade auch hin und machte meiner Empörung über solche Infamie in der Behandlung eines glänzenden heimischen Talentes sehr ungebunden Luft in der „N. Fr. Presse", für die ich Berichte über die Ausstellung schrieb. Am anderen Tage ward das Bild bereits verkauft und fortan vom Publikum eben so belagert, als es vorher unbeachtet geblieben, das Glück des Malers war entschieden. Es blieb das für mich und wohl auch für Andere eine der widrigsten Erfahrungen über den unheilvollen Einfluß, welchen gerade dem Genie gegenüber die Kritik in Deutschland bei der völligen Unselbständigkeit des Urtheils im Publikum nur zu regelmäßig ausübt. Denn während ihn bisher nur großmäulige und unwissende Journalisten angegriffen, gieng von da an die Anfeindung durch die Fachmänner und Journale, die steifen Professoren der Aesthetik, erst recht los, bald im Namen der Moral, bald in dem „der

Würde der Kunſt", und es lag nicht an den Herren, wenn der Ketzer nicht alsbald verbrannt ward, hölzerne Argumente häuften ſie wenigſtens eifrig genug zum Scheiterhaufen. — Dieſelben Leute, die das ganze Jahr hindurch vor der gründlich demoraliſirten franzöſiſchen Kunſt des Empire auf dem Bauche lagen und nicht müde wurden, mit einer wahrhaft lächerlichen Ueberſchätzung des Fremden ihre Ueberlegenheit über die deutſche zu proklamiren und damit wenigſtens ihre eigene Bedientenhaftigkeit zu beweiſen, ſie fanden jetzt nicht ſittliche Entrüſtung genug, als es galt, an dem kühnen Neuerer darzuthun, daß nächſt der Pedanterie das Hauptlaſter der Deutſchen der Neid ſei, wie das ſchon Göthe behauptet.

Das ſollte ſich alsbald noch erbaulicher erweiſen. Durch meine erfolgreiche Vertheidigung war ich näher bekannt mit Makart geworden, der inzwiſchen aus der Piloty-Schule ausgetreten war und ein eigenes Atelier bezogen hatte, wo ich ihn fortan öfter beſuchte. Dort zeigte er mir im Juni 1868 eine Reihe von Handzeichnungen, welche in einzelnen Gruppen die ſieben Todſünden darſtellten, als Szenen aufgefaßt, wie man ſie ſich etwa in einem mittelalterlichen Freudenhaus denken mag. Er hatte ſie den Winter über Abends gezeichnet und fragte mich nun um Rath, ob er es wohl wagen könnte, ſie zu einem Bilde vereinigt zu malen. Die Compoſitionen waren von ſolch genialer Kühnheit, ſo durchaus originell, in der Behandlung und Auffaſſung nur an die alter Meiſter, im Styl oft an die Figuren des Parthenonfrieſes erinnernd, daß ich voll Bewunderung dem Künſtler nur zureden konnte, weil das ein Bild geben müſſe, das den unerhörteſten Erfolg haben werde, wenn die Ausführung der Compoſition nur halbwegs würdig gelinge. Mein Beifall ermuthigte ihn

wohl, doch entschied er sich noch nicht, augenblicklich das bedenkliche Wagniß zu unternehmen. Schon nach einigen Tagen aber kam er, um mir zu sagen, daß er sich nun doch entschlossen und bereits die Leinwand bestellt habe. Als ich ihn neugierig geworden nach etwa vierzehn Tagen besuchte, hatte er von dem aus drei Abtheilungen bestehenden etwa vierundzwanzig Fuß langen, drei Fuß hohen friesartigen Bilde, das wohl hundert Figuren inmitten der reichsten Architektur zählt, die erste Abtheilung fast fertig. Ich ward fast starr vor Erstaunen über seine Produktivität, denn die überraschende Schönheit des Gemachten übertraf noch die zauberische Schnelligkeit, mit der es entstanden. Nach kaum sechs Wochen war es nahezu fertig. Jetzt gieng er aber nach Venedig und Wien, kam erst Anfangs Oktober zurück und im November ward das Bild im Münchener Kunstverein ausgestellt, wo die „Pest in Florenz", wie er es jetzt nannte, einen förmlichen Aufruhr erregte. Es ist bis heute sein kühnstes und originellstes Werk geblieben, wenn er ihm auch viel bedeutendere hat folgen lassen. In dieser Beziehung wie in der auf die elektrische Wirkung beim Publikum nimmt es in der deutschen Kunstgeschichte ganz denselben Platz ein, wie der Dante in der Unterwelt von Delacroix in der französischen, es bezeichnet den Ausgangspunkt einer neuen Periode.

Zunächst finden wir uns in der Vorhalle eines Palastes, wo Geldwechsler ihren Sitz aufgeschlagen haben, um die jungen Verschwender, welche sich in das Innere drängen, auszubeuten, während stolze Weiber ihre Gier reizen, herumlungerndes Bettelvolk beide beneidet, alte und junge Wüstlinge aber eintreten und von Dirnen empfangen werden.

Auf dem Mittelbild sehen wir dann das Marmorbecken

eines Bades im Vordergrund, voll von nackten Frauen und Männern in den üppigſten Stellungen, andere im Begriff, hineinzuſteigen, von den Stufen der reichen Renaiſſance-Architektur herabkommend, auf deren Höhe wir ein ſo tolles Gewühl aller möglichen verführeriſchen Szenen ſehen, daß einem die Augen übergehen möchten, während das Alles auf der dritten Abtheilung durch ein wildes Bacchanal beſchloſſen und vollends auf die Spitze getrieben wird, wo dann rechts die Austretenden im Rauſche des Weins und der Eiferſucht ſich in die Haare gerathen und morden.

Das wären ſo ungefähr die geſchilderten Vorgänge, die einem aber jeden Augenblick wieder zu entſchlüpfen drohen, da ihre Geſtalten traumhaft aufſteigen und verſchwinden, ohne daß man ſie jemals recht zu faſſen im Stande wäre in dem Rembrandt'ſchen Helldunkel, welches faſt den ganzen Raum ausfüllt. Denn um die Ausnützung der Reize dieſes war es dem Maler offenbar weit mehr zu thun, als um pſychologiſche Entwicklungen, Darſtellung der menſchlichen Leidenſchaften, oder gar um eine Moralpredigt. Er wollte allen Zauber einer reichen Palette, einer üppigen, von ſchönen Geſtalten überquellenden Phantaſie entfalten, und dazu paßten ihm diesmal Szenen der Wolluſt und des Grauens am beſten. Ihre Darſtellung iſt ihm denn auch in einem Maße gelungen, wie es in dieſer Verbindung von coloriſtiſchem Reiz mit der ausgeſprochenſten Originalität der Auffaſſung von allem und jedem, in Deutſchland noch nie vorgekommen, wie viel man auch gegen die Korrektheit des Einzelnen, die geniale Frechheit des Ganzen einzuwenden haben mag. Dieſe bleibt kaum hinter der des Rubens zurück, verletzt aber weniger als die vieler anderer Moderner, weil ſie jugendlich friſch und natür-

lich in der Composition und Bewegung der Figuren, das Anstößige meist in den Schleier dämmernden Helldunkels hüllt, überall aber nicht nur die Begierde allein, sondern auch die Schönheit darzustellen weiß, welche sie wachruft. — Das Ganze muthet uns überhaupt weit mehr wie ein Traum an, denn als gemeine Wirklichkeit. Hatten in jener Pest des Jahres 1450 alle Bande der Zucht und Ordnung sich aufgelöst in der Arnostadt, und suchten Männer und Frauen nur noch in wildem Rausche den Augenblick zu genießen, der vielleicht ihr letzter war, so gab Makart's Werk diesen Taumel vollständig wieder.

Der Bruch mit der Nüchternheit der bisherigen realistischen Schule ward durch diese Kriegserklärung des coloristischen Idealismus besiegelt. Man wird nirgends eine Spur von unmittelbarer Naturnachahmung, von jener bekannten, widerlich greifbaren Wahrheit finden, die solch zweideutige Stoffe fast noch beleidigender machen müßte. Makart gibt uns hier im Gegentheil ein Stück Don Juan'scher Musik in Farbenlust übersetzt, ganz in der bezaubernd leichtsinnigen, gluthvollen Art seines großen Landmannes Mozart, und bereicherte dadurch die deutsche Kunst um ein Werk, wie es ihr in gleich berauschender, überall den Charakter der reinsten Inspiration tragender Gewalt schwerlich so bald wieder gelingen dürfte, während es seinem Urheber sofort einen Platz unter unsern ersten Namen sicherte.

Die Technik, deren sich Makart bedient und sie hier zum höchsten Grade gesteigert hatte, war eben so neu und eigenthümlich, als alles Andere. Mit der bisher in der Piloty'schen Schule üblichen hatte sie nicht die geringste Aehnlichkeit. Denn während diese alles mit fester Farbe und so-

lidem Impaſto möglichſt ohne Anwendnng von Laſuren malte, um die Einheit des Tons überhaupt und die grauen Töne insbeſondere nicht zu verlieren, eignete ſich Makart den von Rubens einſt eingeführten dünnen und flüſſigen Auftrag der Farbe wieder an, tuſchte die Tiefen faſt nur mit Asphalt oder ſonſtigen Farben an und erreichte dadurch einen ähnlich merkwürdigen Zauber, wie er das Helldunkel jenes Meiſters ſo auszeichnet, alle Halbtinten ſo reizend reich erſcheinen läßt, und ihm eine ſo ungeheure Schnelligkeit der Produktion ermöglichte. Andere Figuren in Licht untermalte er mit ſtarken Impaſto faſt weiß, um dann, ſie nur wenig mit Asphalt laſirend, jene grauen Fleiſchtöne herauszubringen, die bei Coreggio ſo reizend wirken. — Hat dieſe Malerei oft etwas Ungeſundes, löſt das Fleiſch zu Baumwolle auf, ſo war doch das techniſche Geſchick Makart's ſo groß, die Neuheit des Verfahrens ſo überraſchend, daß er bald eine Menge Nachahmer fand, ja Piloty ſelbſt ſeine Technik weſentlich nach ihm — und zwar nicht zu ihrem Vortheil — umbildete. Denn Makart's Virtuoſität ließ ſich überhaupt nicht nachahmen, wie ſie denn auch von keinem je erreicht worden, ihm iſt das Malen offenbar von der Natur angeboren, wie dem Vogel das Fliegen, dem Fiſch das Schwimmen, und es iſt mir in meinem ganzen Leben nie wieder auch nur entfernt eine ähnliche Leichtigkeit der Produktion begegnet.

Die Peſt, die ſchon in München die heftigſten Parteikämpfe und Fehden hervorgerufen, hielt nun ihren verheerenden Umzug in ganz Deutſchland, machte überall den gleichen Lärm, erzeugte dieſelbe Miſchung von Abſcheu und Bewunderung, dann gieng ſie nach Paris und erregte dort die Entrüſtung des tugendhaften Napoleoniſchen Regimes in dem Grade,

daß sie Baron Nicuwekerke sogar vom Salon ausschloß, was freilich nicht hinderte, daß sie dann halb Paris in einer Privatausstellung bewunderte. — Endlich kaufte sie ein jüdischer Bankier in demselben Florenz, dessen einstige Lasterhaftigkeit sie so verführerisch schilderte, nach dessen Tode sie post varios casus schließlich nach Berlin gelangt sein soll.

Der Uebelthäter selber aber heirathete jetzt seine Münchener Geliebte, ein einfaches Bürgermädchen, das sich aber bald zu einer höchst anmuthsvollen Frau ausbildete, deren liebenswürdiges blondes Köpfchen auf fast allen Bildern Makart's aus jener Zeit wiederkehrt, bis sie als Caterina Cornaro kurz vor ihrem frühen Tode ihre letzte und schönste Verherrlichung erfuhr. Mit ihr brachte er nun den Winter in Rom zu und von dort jene Szene aus Romeo und Julia zurück, die jetzt im Wiener Belvedere hängt. Wir sehen im Vordergrund, auf das Bett hingestreckt, die fast lebensgroße Figur Julia's im todähnlichen Schlaf, den trauernden Paris über sie gebeugt, zur Seite rechts die Amme und beide jammernde Eltern, während hinten durch den Bogen der reichen und schönen Renaissance-Architektur eben der Hochzeitszug naht. Die Julia ist überaus glücklich und originell erfunden; man sieht sehr wohl, daß sie keineswegs todt, die liebreizende Gestalt noch nicht erstarrt, sondern nur gebunden ist. Die anderen Figuren sind nicht besonders interessant als Persönlichkeiten, doch gut und eigenthümlich bewegt. Die Stimmung des Ganzen, durchaus getränkt von jener Vornehmheit eines großen Hauses, hat aber auch zugleich etwas unheimlich Mysteriöses im Contrast des helldunkeln Vordergrundes, wo die Scheintodte liegt, mit der sonnigen Pracht der sich nach hinten eröffnenden Szene.

Das unter den Zerstreuungen einer Hochzeitreise und eines ersten Besuchs in Rom zugleich gemalte Bild gehört indeß trotz seiner glücklichen Composition zu den schwächsten und flauſten in der Ausführung, die ich von Makart kenne. Dennoch frappirt es im Belvedere augenblicklich unter seinen modernen Nachbarn auch heute noch als das weitaus talentvollste. —

Der junge Meister siedelte jetzt selber nach Wien über, wo man den Propheten, den man jahrelang mißhandelt und verhöhnt, nunmehr mit der größten Auszeichnung empfieng, nachdem er sich auswärts zur Geltung gebracht. Der Kaiser, der ihn berufen, räumte ihm ein prachtvolles Atelier mit Haus und Garten daneben auf dem Grundstück der Erzgießerei ein, wo er sich alsbald mit dem ihm eigenen unglaublichen Talent für jede Art von Dekoration auf's Reizendste und Geschmackvollste einrichtete. Mit Aufträgen überhäuft, blieb er doch seinem System treu, nur das zu malen, was ihn freute, entfaltete aber jetzt, im Besitz der angenehmsten Häuslichkeit und der feinsten geselligen Genüsse, eine unermeßliche Thätigkeit in den nächsten Jahren. Zuvörderst giengen aus seinem Atelier jene beiden berühmten Abundantia-Bilder hervor, ebenso originelle als reizvolle Personifikationen dieses Begriffs durch prächtige von Kindern umgebene Frauengestalten. Wie die Pest von spekulativen Kunsthändlern zu Schaustellungen erworben, überboten sie nun den Erfolg jener wo möglich noch, wenn sie mit allem Raffinement der Ausstattung versehen ihre Gastrollen in den deutschen Städten gaben. Durch ihre großartige Composition und die blendende Farbenpracht, wobei Makart noch in erhöhtem Maße jenes Talent offenbart durch eine Umgebung von Blumen, Früchten,

flimmernden Stoffen, Juwelen und sonstigen Werken der Kleinkunst aller Art, die er mit unglaublicher Virtuosität erfindet, die Gestalt groß und einfach erscheinen zu lassen, verdienten sie den verblüffenden Erfolg. Makart benützt mit besonderem Geschick jenen Kunstgriff unserer Dichter, die ihr Publikum beständig durch Schilderung blendenden Reichthums, bethörenden Luxus entzücken, nur thut er es mit besserem Geschmack, wie denn seine Blumen und Früchte denen der besten Alten nicht nachstehen. Ja man kann sagen, daß die Darstellung des Schmucks und der Pracht aller Art gerade das ausmacht, worin er vollkommen original ist, nach dieser Richtung hat er die Kunst durch eine Unzahl neuer Formen und Mittel bereichert, die im Grunde alle auf pikante Varianten in der Erzeugung des Flimmerns, dieses Hauptmittels der fascinirenden Wirkung aller orientalischen Ornamentation, hinauslaufen.

Daß bei jenen Ausstellungen, wie beim Gastiren berühmter Bienenkünstler, viel Schwindel und Charlatanismus, mehr Spekulation auf die Lüsternheit, als auf die reine Kunstliebe des Publikums mitunterlief, das ist nun einmal menschlich. So gieng denn bald in München das wohlwollende Gerücht um, der zu Wien in fürstlichem Luxus sich gefallende Makart verflache sich immer mehr und werde sein Talent bald gänzlich ruinirt haben. Die Kaiserstadt an der Donau hat diesen entnervenden Einfluß zu oft ausgeübt, als daß nicht, zusammengehalten mit den verkleinernden und hämischen Ausstreuungen der ihm noch immer durchaus feindlichen Kunstkritik, diese Anschauung hätte einigen Boden, selbst bei so entschiedenen Freunden, gewinnen sollen, wie ich ihm einer von allem Anfang an gewesen. — Ward er doch selbst von

ernſthaften Leuten ungeſcheut als ein bloßer Virtuoſe des ſinnlichen Reizes noch lange behandelt, ganz ſo wie der ihm in vielen Dingen verwandte, in anderen freilich gründlich von ihm verſchiedene Richard Wagner. Bei Makart reduzirt ſich die Sache einfach darauf, daß es ihm allerdings weit mehr auf die Darſtellung eines ſchönen, berauſchenden Seins, als auf die des Seelenlebens oder ſelbſt von Charakteren ankömmt, in welch letzterer er unzweifelhaft hinter ſeinen Muſtern Paul Veroneſe und Rubens noch weit zurückbleibt, wie an ächtem, geſundem Lebensgefühl. Daß er ihnen aber näher gekommen als irgend ein Moderner, bleibt darum nicht minder wahr. — Jener giftige Neid aber iſt gewiß einer der häßlichſten Züge an unſerem Nationalcharakter, da er ſich allemal dann zeigt, wenn es einem genialen Mann halbwegs ſo gut geht, als man bei jedem Börſenjuden ganz ſelbſtverſtändlich und gerechtfertigt findet.

Wie ich die Dinge bei ihm nachher wirklich fand, mag man aus dem Bericht ſehen, den ich von den Reſultaten eines Beſuches abſtattete, welcher mich drei Jahre ſpäter, 1872, nach Wien führte, und an dem ich auch heute nicht viel zu ändern wüßte.

„Ich bekenne ganz offen, daß mir ein wenig bange war, als ich dem Garten neben der Wiener Erzgießerei zuſchritt, wo der ſchwarze Tiger — denn dazu haben die Pocken neuerdings den jungen Löwen von ehedem gemacht — durch kaiſerliche Huld ein ſo reizend Wohnung und Werkſtatt vereinendes Heim gefunden. Um ſo mehr, als das Sujet einer Caterina Cornaro, das der Meiſter jetzt zu einem koloſſalen Bilde verarbeiten ſollte, mir doch gar zu äußerlich und nichtsſagend erſchien. Indeß ſchon das Atelier ſelber iſt eine Reiſe

werth, als das schönste, welches in Deutschland je gesehen ward, durch seine fast orientalische Verschwendung von den herrlichsten alten Möbeln und Kunstwerken aller Art, von prächtigen Gobelins, Harnischen, Schnitzereien, den kostbarsten Stoffen und Costümen, persischen Teppichen, Zierpflanzen ꝛc. und ihre Verschmelzung zu einem so wohlthuenden harmonischen Ganzen, daß man diese Werkstätte sowohl wie die Wohnung des Künstlers auch als dekorative Kunstwerke bezeichnen kann, wie sie ihm so bald Niemand nachmachen wird.

Aber die Bilder selbst? Nun, die haben mir, ehrlich gestanden, eine große Beschämung bereitet! Glücklicherweise nicht, weil sie unter meiner Erwartung blieben, sondern weil sie mich über mein Mißtrauen erröthen ließen. — Was ist doch die für Andere so kurze Spanne Zeit von drei Jahren im Leben eines Genies für eine mächtige Periode! Am meisten überraschte mich, nicht daß Makart in dieser Epoche so gewachsen, sondern daß er zugleich so ganz derselbe geblieben ist, als der er gleich bei seinem ersten Auftreten erschien.

Diese Seite offenbart sich am glänzendsten in der Verzierung des Dumba'schen Arbeitszimmers durch Deckengemälde. Wenn ich mich je über irgend etwas der Art noch wundern könnte, so ist es, daß über dieses Zimmer nicht mehr geredet worden ist. Und doch gehört es sicherlich zu den Werken unserer modernen Malerei, in welchen sie der alten, speziell der venetianischen näher gekommen ist, als je bisher gelang, ohne sie im mindesten direkt nachzuahmen.

Das Ganze stellt den Kreis der Beschäftigungen und Lebensinteressen dar, in welchen sich der reiche Industrielle eingesponnen, welcher Inhaber des Zimmers [illegible] haber der Fries als erstere die Industrie, speziell [illegible]

Die jugendlich schöne Königin von Cypern sitzt auf einem etwa der Piazzetta ähnlichen Raum unter einem prachtvollen zeltartigen Thronhimmel und empfängt da die Huldigungen ihrer Mitbürger wie ihrer künftigen Unterthanen aller Farben und Stämme. Umgeben von Freunden und Verwandten, sowie Nobilis und Würdenträgern aller Art, naiv fröhlich, nachlässig hingegossen, mit nach damaliger Sitte blond gefärbtem, reichem Haare, aber dunkeln Augen und Augenbrauen, nimmt die anmuthstrahlende Frau diese Huldigungen lächelnd entgegen. In ihrem weißen Unter- wie silberhellen Brokat-Ueberkleid glänzt sie wie ein Juwel leuchtend hervor und erfüllt ihren Beruf, als Schönste des Bildes wie als Königin des Festes alle Blicke auf sich zu ziehen, vollkommen. Vor ihr, auf den Stufen der Estrade, die zu ihr hinanführt, sehen wir zunächst einen geharnischten Ritter und einen Nobile, die offizielle Deputation, welche ihr mittheilt, daß sie zur Tochter der Republik ernannt worden. Dicht um diese und selbst vor ihnen eine große Gruppe von farbigen Männern und Frauen, die Geschenke bringen, welche von Anderen auch auf den Stufen niedergelegt werden, dahinter, alle möglichen Erhöhungen benützend, um zu sehen, zum Theil schon auf den Schiffen postirt, herrlich erfundene Gruppen von Volk aller Art, das den Akt bejubelt. Um und hinter Caterina außer der Verwandtschaft mit ihren Kindern, die sich der Standeserhöhung der Angehörigen freut, wieder Volk, selbst Gondoliere in den anstoßenden Kanälen. Links und rechts zeigen uns Dogenpalast und Bibliothek, sowie einer der herrlichen Masten des „Leopardi" im Vordergrunde, daß wir im Venedig des sechzehnten Jahrhunderts sind. Es würden uns das auch der edle Schnitt der Gesichter, die vielen,

an Tizian's, Tintoretto's und Paul Veroneſe's herrliche Bildniſſe erinnernden Köpfe lehren, vor Allem aber die ſo ſehr an Jene gemahnenden Coſtüme. Dieſe ſind denn auch mit einem geradezu fabelhaften Talent für maleriſchen Reiz erfunden, ſo daß es Makart nach dieſer Seite hin mit den größten Meiſtern aller Zeiten aufnehmen kann; nicht minder in der außerordentlichen Freiheit der Produktion, in der ihn kein Moderner erreicht.

Fragt man nun aber, was denn dieſe ſich übereinander drängenden, jubelnden, alle denkbare Pracht entfaltenden ſchönen Menſchen ſagen ſollen, ſo iſt man freilich bald fertig. Sie bringen lediglich der Schönheit ihre begeiſterten Huldigungen und genießen ſich ſelber dabei, wie man Beides in Italien heute noch täglich ſehen kann. Etwas Anderes als die ſchönſte Welt herzaubern, die er ſich ſelber denken konnte, ein Elyſium in Gold und Diamanten, in Sammet und Seide, ein Stück des blühendſten, verführeriſchſten Lebens hat der Maler offenbar nicht gewollt. Denken läßt ſich gar nichts bei dieſem Bild. Um ſo beſſer verſtand er aber, uns dadurch zu berauſchen, zu bethören, ein goldenes Zeitalter voll phantaſtiſchen Glanzes, voll zauberiſcher Schönheit, voll ſinnlicher Gluth und Duft mit einer dämoniſchen Gewalt darzuſtellen, die uns nicht mehr losläßt.

Makart iſt hier Delacroix, ſeinem einzigen Rivalen, wie wir geſehen, vollkommen gewachſen, ja er überragt dieſen an edler Schönheit der Formen ebenſoweit, als er an Gedankentiefe und Lebenskraft der einzelnen Figuren hinter ihm zurückbleibt. — Er hat diesmal bei viel ſorgfältigerem Naturſtudium als früher Töne auf ſeiner Palette gefunden, die vollkommen neu ſind, die ich wenigſtens niemals geſehen zu haben mich

naiv fröhlich, nachläſſig hingegoſſen, mit nach damali
blond gefärbtem, reichem Haare, aber dunkeln Au
Augenbrauen, nimmt die anmuthſtrahlende Frau d
digungen lächelnd entgegen. In ihrem weißen U
ſilberhellen Brokat-Ueberkleid glänzt ſie wie ein Jun
tend hervor und erfüllt ihren Beruf, als Schönſte d
wie als Königin des Feſtes alle Blicke auf ſich z
vollkommen. Vor ihr, auf den Stufen der Eſtrade
ihr hinanführt, ſehen wir zunächſt einen geharniſcht
und einen Nobile, die offizielle Deputation, welche
theilt, daß ſie zur Tochter der Republik ernannt
Dicht um dieſe und ſelbſt vor ihnen eine große Gr
farbigen Männern und Frauen, die Geſchenke bringe
von Anderen auch auf den Stufen niedergelegt wer
hinter, alle möglichen Erhöhungen benützend, um z
zum Theil ſchon auf den Schiffen poſtirt, herrlich e
Gruppen von Volk aller Art, das den Akt bejubelt.
hinter Caterina außer der Verwandtſchaft mit ihren
die ſich der Standeserhöhung der Angehörigen freut
Volk, ſelbſt Gondoliere in den anſtoßenden Kanälen
und rechts zeigen uns Dogenpalaſt und Bibliothek, ſo
der herrlichen Maſten des „Leopardi“ im Vordergru

an Tizian's, Tintoretto's und Paul Veroneſe's herrliche Bildniſſe erinnernden Köpfe lehren, vor Allem aber die ſo ſehr an Jene gemahnenden Coſtüme. Dieſe ſind denn auch mit einem geradezu fabelhaften Talent für maleriſchen Reiz erfunden, ſo daß es Makart nach dieſer Seite hin mit den größten Meiſtern aller Zeiten aufnehmen kann; nicht minder in der außerordentlichen Freiheit der Produktion, in der ihn kein Moderner erreicht.

Fragt man nun aber, was denn dieſe ſich übereinander drängenden, jubelnden, alle denkbare Pracht entfaltenden ſchönen Menſchen ſagen ſollen, ſo iſt man freilich bald fertig. Sie bringen lediglich der Schönheit ihre begeiſterten Huldigungen und genießen ſich ſelber dabei, wie man Beides in Italien heute noch täglich ſehen kann. Etwas Anderes als die ſchönſte Welt herzaubern, die er ſich ſelber denken konnte, ein Elyſium in Gold und Diamanten, in Sammet und Seide, ein Stück des blühendſten, verführeriſchſten Lebens hat der Maler offenbar nicht gewollt. Denken läßt ſich gar nichts bei dieſem Bild. Um ſo beſſer verſtand er aber, uns dadurch zu berauſchen, zu bethören, ein goldenes Zeitalter voll phantaſtiſchen Glanzes, voll zauberiſcher Schönheit, voll ſinnlicher Gluth und Duft mit einer dämoniſchen Gewalt darzuſtellen, die uns nicht mehr losläßt.

Makart iſt hier Delacroix, ſeinem einzigen Rivalen, wie wir geſehen, vollkommen gewachſen, ja er überragt dieſen an edler Schönheit der Formen ebenſoweit, als er an Gedankentiefe und Lebenskraft der einzelnen Figuren hinter ihm zurückbleibt. — Er hat diesmal bei viel ſorgfältigerem Naturſtudium als früher Töne auf ſeiner Palette gefunden, die vollkommen neu ſind, die ich wenigſtens niemals geſehen zu haben mich

Erfolg. Gleichwohl hielt seine Vollendung nicht ganz das, was es zu der Zeit, da ich es beschrieb, versprochen, da die damals noch unfertige rechte Seite nicht so glücklich ausfiel als die linke, und Makart es eben so wenig über sich gewinnen konnte, die Köpfe so zu vollenden, als es bei einem Paul Veronese immer der Fall ist und als auch ihm nicht allzu schwer hätte werden müssen, da die Möglichkeit dazu in der vortrefflichen Anlage vollkommen gegeben war. So behielt denn das Ganze einen dekorativen Charakter. Nichtsdestoweniger war es unzweifelhaft das größte coloristische Meisterwerk dieser unermeßlich reichen Ausstellung, das eigentliche Zugstück derselben. Um 80,000 Gulden an einen Fabrikanten verkauft, kam es von diesem nach dem Krach wieder an den Kunsthändler zurück, machte nun eine Gastreise um die halbe Welt, bis es 1877 von der Nationalgalerie in Berlin um 50,000 Mark erworben, dort seine bleibende und passendste Ruhestätte fand.

Makart selber hatte inzwischen das liebliche Original seiner Caterina durch einen frühen Tod verloren und stürzte sich, nachdem er erst durch eine Reise nach Italien sich zu trösten gesucht, nun vollends in die unermüdlichste Arbeit wie in den Strudel aller Zerstreuungen des Wiener Lebens, ohne daß die letzteren vorläufig die Produktivität dieser stahlkräftigen Natur zu beeinträchtigen vermocht hätten. Seelenvoller hat dies Leben freilich seine Bilder nicht machen können. Das Atelier des Malers war allmälig ein Rendezvous der gesammten eleganten Welt und Halbwelt geworden und der Maler zum Arrangeur aller lebenden Bilder und Maskenfeste. Endlich gab er selbst solche, zu welchen Zutritt zu erhalten eine Sache des höchsten Ehrgeizes ward und deren eines

allein ihn 15,000 fl. gekostet haben soll. Der leichtsinnigste Verschwender war er schon immer gewesen, jetzt kannte das bald keine Grenzen mehr. Das „Capua der Geister" äußerte seinen alten verderblichen Einfluß auch auf ihn.

Indeß machte er doch gleich nachher — neben manchen Halbfiguren, Bildern von costümirten Frauen, die eben nur sein malerisches Talent und sonst gar nichts zeigten — eine Composition zu dem Vorhang des neuen Wiener Stadttheaters, die es bewies, daß ihm das größte Talent der Charakteristik zu Gebote stand, wenn er es brauchen wollte. Er wählte die Szene aus dem Sommernachtstraum, wie Titania „die schönen langen Ohren" Klaus Zettel's bewundert und Puck die anderen Handwerker erschreckt, daß sie eilig davon laufen. Sie ist Shakespeare's würdig, vor allem durch die eigenthümliche Großartigkeit der Auffassung des Stoffes. Das Traumhafte der Stimmung einer mondbeglänzten Sommernacht erinnert an Titian'sche Landschaften. Die Charakteristik der Figuren übertrifft noch den malerischen Reiz, die Erfindung der Titania und des der verlangenden anmuthsvollen Göttin gegenüber so ganz sich als deutscher Biedermann fühlenden Zettel's ist voll köstlichem Humor und die von Pyramus und Thisbe, sowie dem Löwen und Schnock bleibt kaum dahinter zurück. Unstreitig kann man, wie die meisten Illustrationen, so auch dieses Bild nicht verstehen, wenn man das Stück nicht kennt. Aber diese Bekanntschaft darf man gegenüber Shakespeare doch fast so gut voraussetzen als gegenüber der Bibel, deren meiste Stoffe ohne diese Kenntniß auch unbegreiflich bleiben.

Shakespeare's wunderbare Kraft der Charakteristik wirkte offenbar immer günstig auf den Maler, denn ein Jahr später brachte er bereits seine seither nicht minder berühmt gewordene

Cleopatra. — Man sieht auf der etwa zwanzig Fuß langen und zwölf Fuß hohen Leinwand die verführerische Königin im weichen Halbschatten eines weißen Sonnenschirms üppig hingegossen, nach vorn blickend, als ob sie den Sieger von Philippi eben nahen sähe. Sie hebt den Arm, ihn zu bewillkommnen, ganz mit der vornehmen Nonchalance einer hohen Dame, die zu siegen gewohnt ist. Vor ihr steht Cäsarion als Liebesgott, mit seidenen Bändern die goldene Barke steuernd, die von braunen, tritonenartig aussehenden und im Wasser watenden Sklaven eben an's Land geschoben wird. Auf dem Rücken anderer sitzen die Frauen der Königin im leichten Costüme der Nereiden, uns ihre weißen Glieder zum Besten gebend. Obwohl alle schön sind, so erreicht doch keine an Reiz die mit ihrem Sohne ganz allein in dem mit Blumen geschmückten Schiffe befindliche Cleopatra, hinter der das seidene Segel, wollüstig sich blähend, das Bild abschließt.

Das malerische Talent, mit dem alles Dekorative erfunden und gemacht, jeder Wink Shakespeare's benützt ist, wird auch der größte Gegner des Malers zugeben müssen; aber auch die Composition ist großartig in den Formen. Man sieht nur zu gut, wie sehr Makart die Cinquecentisten studiert hat. Dabei ist die Charakteristik vortrefflich! Wir sind auch nicht einen Augenblick im Zweifel, daß das nur die Cleopatra sein, daß diese Szene nur am Nil spielen könne. Der Maler scheint am Fuße der Pyramiden geboren zu sein, so vollständig hat er sich in das Costüm des Landes und der Zeit hineingelebt, so geschickt alles malerisch Verwendbare davon zu benützen gewußt.

„Es ist doch eigentlich keines von den glücklichsten Bildern Makart's", meinte ein einfaches Malergemüth zu meiner

Linken, als ich das Bild zum erstenmale im Gedränge einer bunten Menge ansah. „Nun, mir gefällt es besser als die Caterina Cornaro", erwiederte ein gesunder Soldat zu meiner Rechten, „die Cleopatra ist denn doch herrlich schön, wenn auch ganz Sinnlichkeit." „Ja, wunderbar schön und so großartig wie die Venus von Melos gegeben, ist sie allerdings", fiel ein Anderer ein, „aber ich vermisse das Petillante an ihr, was sie bei Shakespeare hat, das Geistreiche, wie Champagner Berauschende, ewig Wechselnde." — „Nun, wer vermöchte ihr zu widerstehen, wenn sie ihn so anblickte? Und eine gewisse Unersättlichkeit liegt denn doch in diesem freilich vor allem königlichen Kopfe; so verführerisch sie jetzt auch aussieht, da sie Antonius beglücken will, so hat sie doch etwas Dämonisches in ihren süß-trunkenen Augen, das uns sagt: Weh' ihm, wenn er etwa gar nicht beglückt werden wollte!" — „Aber ihr Mund ist zu groß und hat etwas fast Einfältiges", hieß es nun von der Gegenseite. „Sie nehmen die verzehrende Glut, die sich in demselben ausspricht, dafür; man sieht eben immer einfältig aus, wenn man schmachtet", behauptete ein Erfahrener. „Und über die Verzeichnungen bei den Nereiden komme ich denn doch nicht weg", versicherte ein cornelianischer Stylist, der bei seinem Abgott sich eine runzelige alte Jungfer als Helena gefallen ließ. Er verwendete übrigens doch kein Auge vom leuchtend weißen Rücken der vordersten. „Nun, die Inkorrektheit der Zeichnung da und dort zugegeben, so ist doch wahrlich ein großartiger Wurf, ein machtvoller und unwiderstehlicher Zug in der Bewegung dieser Gestalten und vor Allem ein grenzenloses Lebensgefühl in dem Ganzen, wie es kein anderer lebender Künstler erreicht hat. Fast alle geben sie ja blos Modelle,

die in ihrer Bewegung verharren, diese Makart'schen Menschen bewegen sich aber wirklich, wo ist ein zweiter, der ein so sicheres Raumgefühl, solche Meisterhaftigkeit der Verkürzungen zeigte, selbst wo er blos skizzenhaft andeutet? Hier sieht man unzweifelhaft, daß das Ganze dem Maler als Bild aufgegangen und unmittelbar hingeworfen, eine freie Schöpfung der Phantasie, nicht Stück für Stück mühsam und berechnend aneinander gefügt worden ist", fuhr nun auf einmal ein Anderer heraus, dem über dem Hin- und Herreden der Hauptvorzug des Bildes endlich klar geworden. „Und welchen Fortschritt hat er doch selbst im Colorit gemacht! Wie viel solider ist die Carnation, welche alles Krankhafte verloren, ja in einzelnen Theilen, wie den tritonenartigen Sklaven, schon an die Morbidezza eines Tizian hinstreift."

Cleopatra blieb in der Stuttgarter Galerie und Makart kehrte an ihrer Stelle nach Egypten zurück zugleich mit Lenbach und dem Orientmaler Leop. Müller, um den Winter von 1875—76 dort zuzubringen. Sie mietheten in Cairo einen alten Palast und etablirten nun die großartigste Werkstätte. Aber während die beiden Anderen auf's fleißigste arbeiteten, fuhr der leichtsinnige Wiener bald mit eleganter Gesellschaft zu den Pyramiden, bald trieb er sich in den Buden und Bazars herum oder durchschwärmte die herrlichen Mondnächte auf dem Nil und kam erst spät des Morgens in's Atelier. Nichts desto weniger hätte er, als sie im Frühjahr heimwärts zogen, eine halbe Galerie mit seinen Reisefrüchten füllen können und es fehlte nicht viel, daß er, der Alles kaufte, was er sah, auch eine der Nadeln der Cleopatra mit eingesteckt und vor seinem Atelier aufgepflanzt.

Sie selber, umgeben von ihren Frauen, prangte bei einer

antiken Spazierfahrt auf dem Nil, die er sich, angeregt durch diesen Winteraufenthalt, als Thema ausgesucht für ein größeres Werk. Es auch sein glücklichstes zu nennen, wird bei dieser Improvisation — die ganze große Leinwand ward in drei Wochen mit unzähligen, oft lebensgroßen Figuren überdeckt und in ein Meer von Glut getaucht — kaum irgend einer seiner leidenschaftlichsten Verehrer wagen. Aber wen die Götter einmal so begabt, der kann, wie sein Landsmann Mozart während des Kegelns die Ouverture zum Don Juan niederschrieb, so auch auf der Reise, in der Zerstreuung eines zerfahrenen Wirthshauslebens, unter unaufhörlichem Szenenwechsel der mächtigsten Eindrücke immer noch Dinge produziren, die jedem Andern selbst bei größter Sammlung nicht gelingen. Doch welcher von seinen Freunden hätte Makart je anders als in Gedanken oder mit den Fingern malend gesehen? Die Außenwelt scheint für diese merkwürdige Natur nur da zu sein, um betrachtet, im Caleidoscop seiner wunderbaren Phantasie zu Bildern verwandelt zu werden. Ihm ist das Malen so natürlich, als andern Sterblichen das Athmen oder Essen! Technische Schwierigkeiten kennt er ja kaum, was allen Andern oft unsägliche Qual macht, das Anpassen eines Gegenstandes in den gegebenen Raum, die Vertheilung der Licht- und Schattenmassen, eine malerische Gestaltung des Details, richtige Anwendung von ruhigen und unruhigen, flimmernden Theilen, das ist ihm eigentlich alles selbstverständlich, als ächtes Genie trägt er die malerischen Gesetze schon in sich, bleibt sich überall „in seinem dunkeln Drange des rechten Weges wohl bewußt", sagt aber nie etwas davon.

Doch nun zum Bild! Wir sehen im Mittelgrunde eine herrlich erfundene Prachtgaleere mit purpurnem Segel in

goldenem Sonnenglanz daherschwimmen, deren Bemannung, wie es scheint, lediglich aus Frauen besteht, einen einzigen nach Flamingo's mit Pfeilen schießenden halbgewachsenen Jungen ausgenommen, so daß man gleich an das Fahrzeug der Cleopatra und des Cäsarion denkt. Die Frauen, theils nackt, theils geschmückt, amüsiren sich auf alle mögliche Art, jagen ebenfalls Flamingo's und Ibisse, fischen, tanzen, musiziren, und lassen sich vor allen Dingen sehen. Vor diesem Fahrzeug schwimmt ein anderes, gewöhnliches altegyptisches Boot ganz im Schatten, mit jagenden und fischenden Männern und Frauen. Eben beschäftigt, das mit Delphinen gefüllte Netz emporzuziehen, werden sie von einem Krokodil angefallen, das ihnen die Beute streitig zu machen sucht, und vertheidigen sich mit ihren Speeren gegen dasselbe. Das Alles ist nun, wenn auch in der Ausführung etwas übereilt, doch im Detail reizend lebendig erfunden, das antike Costüm mit bewundernswerther Geschicklichkeit behandelt, der Charakter von Land und Leuten überzeugend wiedergegeben, wenn man auch, wie auf so vielen Makart'schen Bildern, sich für keine der dargestellten Personen persönlich zu interessiren im Stande ist, da ihnen das Individuelle fehlt, sie hier auch noch, ob der Uebereilung meist etwas Schemenhaftes haben.

Weit werthvoller, trotz aller Brillanz dieses Bildes, waren drei andere, die er ebenfalls aus Cairo mitgebracht: Zunächst ein in nächtlicher Landschaft finster umblickender Mohrenprinz, zu dessen Füßen die Kugeln liegen, an welche die Christen geschmiedet, wohl auch mit ihnen in's Wasser geworfen wurden. Der prächtig voll Lebenskraft gemalte Kerl hatte etwas Dämonisches, das Bild war die personifizirte
mit ihrem geheimnißvollen Grauen. — Um so anm

antiken Spazierfahrt auf dem Nil, die er sich, angeregt durch diesen Winteraufenthalt, als Thema ausgesucht für ein größeres Werk. Es auch sein glücklichstes zu nennen, wird bei dieser Improvisation — die ganze große Leinwand ward in drei Wochen mit unzähligen, oft lebensgroßen Figuren überdeckt und in ein Meer von Glut getaucht — kaum irgend einer seiner leidenschaftlichsten Verehrer wagen. Aber wen die Götter einmal so begabt, der kann, wie sein Landsmann Mozart während des Kegelns die Ouverture zum Don Juan niederschrieb, so auch auf der Reise, in der Zerstreuung eines zerfahrenen Wirthshauslebens, unter unaufhörlichem Szenenwechsel der mächtigsten Eindrücke immer noch Dinge produziren, die jedem Andern selbst bei größter Sammlung nicht gelingen. Doch welcher von seinen Freunden hätte Makart je anders als in Gedanken oder mit den Fingern malend gesehen? Die Außenwelt scheint für diese merkwürdige Natur nur da zu sein, um betrachtet, im Caleidoscop seiner wunderbaren Phantasie zu Bildern verwandelt zu werden. Ihm ist das Malen so natürlich, als andern Sterblichen das Athmen oder Essen! Technische Schwierigkeiten kennt er ja kaum, was allen Andern oft unsägliche Qual macht, das Anpassen eines Gegenstandes in den gegebenen Raum, die Vertheilung der Licht- und Schattenmassen, eine malerische Gestaltung des Details, richtige Anwendung von ruhigen und unruhigen, flimmernden Theilen, das ist ihm eigentlich alles selbstverständlich, als ächtes Genie trägt er die malerischen Gesetze schon in sich, bleibt sich überall „in seinem dunkeln Drange des rechten Weges wohl bewußt", sagt aber nie etwas davon.

Doch nun zum Bild! Wir sehen im Mittelgrunde eine herrlich erfundene Prachtgaleere mit purpurnem Segel in

goldenem Sonnenglanz daherschwimmen, deren Bemannung, wie es scheint, lediglich aus Frauen besteht, einen einzigen nach Flamingo's mit Pfeilen schießenden halbgewachsenen Jungen ausgenommen, so daß man gleich an das Fahrzeug der Cleopatra und des Cäsarion denkt. Die Frauen, theils nackt, theils geschmückt, amüsiren sich auf alle mögliche Art, jagen ebenfalls Flamingo's und Ibisse, fischen, tanzen, musiziren, und lassen sich vor allen Dingen sehen. Vor diesem Fahrzeug schwimmt ein anderes, gewöhnliches altegyptisches Boot ganz im Schatten, mit jagenden und fischenden Männern und Frauen. Eben beschäftigt, das mit Delphinen gefüllte Netz emporzuziehen, werden sie von einem Krokodil angefallen, das ihnen die Beute streitig zu machen sucht, und vertheidigen sich mit ihren Speeren gegen dasselbe. Das Alles ist nun, wenn auch in der Ausführung etwas übereilt, doch im Detail reizend lebendig erfunden, das antike Costüm mit bewundernswerther Geschicklichkeit behandelt, der Charakter von Land und Leuten überzeugend wiedergegeben, wenn man auch, wie auf so vielen Makart'schen Bildern, sich für keine der dargestellten Personen persönlich zu interessiren im Stande ist, da ihnen das Individuelle fehlt, sie hier auch noch, ob der Uebereilung meist etwas Schemenhaftes haben.

Weit werthvoller, trotz aller Brillanz dieses Bildes, waren drei andere, die er ebenfalls aus Cairo mitgebracht: Zunächst ein in nächtlicher Landschaft finster umblickender Mohrenprinz, zu dessen Füßen die Kugeln liegen, an welche die Christen geschmiedet, wohl auch mit ihnen in's Wasser geworfen wurden. Der prächtig voll Lebenskraft gemalte Kerl hatte etwas Dämonisches, das Bild war die personifizirte Nacht mit ihrem geheimnißvollen Grauen. — Um so anmuthiger

sprach das zweite an: zwei arme Fellah-Weiber, die Wasser geholt. Die erste, eine junge Mutter, hat den Krug schon auf dem Kopf und schickt sich, das Kind im Arm, eben an, wegzugehen, während die zweite, sie ablösende, ein sehr hübsches braunes Mädchen, mit demselben schäkert. Die Brünette war offenbar genau nach der Natur studiert mit einer Feinheit, wie es Makart nur selten thut, und hatte dadurch, unähnlich dem oft larvenhaft conventionellen Wesen vieler seiner Frauen, Naturfrische und Liebenswürdigkeit des Ausdrucks erhalten. Er zeigte also hier, daß er sehr wohl einer Vertiefung seiner Produktion fähig wäre, ohne deshalb an coloristischem Reiz im mindesten einzubüßen, denn das ganze Bild schwimmt in einem zauberisch spielenden, die ganze versengende Gluth des Südens athmenden Helldunkel. — Neben diesen die ganze Münchener Ausstellung von 1876 überglänzenden Nachtstücken sahen zwei nubische Mädchen, die mit einem Kinde an eine Mauer gelehnt erwartungsvoll einem Nahenden entgegen kokettiren, allerdings sehr anspruchslos und wie eine bloße auf gut Glück zusammengestellte Naturstudie aus.

Daß Makart sein Pulver noch lange nicht verschossen, das sollte sich alsbald zeigen, als er zur Weltausstellung in Paris seinen „Einzug Karl's V. in Antwerpen" brachte. Er hatte das riesige Bild im Herbst 1875 angefangen, war aber dazwischen nach Cairo gegangen, als er es nur eben aufgezeichnet. Bei der Rückkehr fieng dann das unruhige Leben erst recht an, er gieng nach Antwerpen, um Studien zu machen, 1877 gar nach Spanien, und malte dazwischen, um rasch Geld zu verdienen, zur Hinhaltung der den unverbesserlichen Verschwender drängenden Gläubiger ein paar

Dutzend andere Bilder. Seine Gutmüthigkeit von Anderen ausbeuten zu lassen, war nun einmal schon zum unveränderlichen Herkommen bei ihm geworden. — Das Alles that aber der Vollendung von Carlo quinto so wenig Eintrag, als es seine Seelenruhe zu stören vermochte, — die Außenwelt existirt für diesen träumerischen Charakter ja eigentlich blos, um ihm Bilder zu liefern und abzunehmen, denn den Champagner trank er wirklich, nicht blos wie Andere im Gedicht. Aber seine Seele, wenn er überhaupt eine hat, steckt bei Makart immer blos in den Augen, die denn auch rücksichtslos der Schönheit, allem Glanz und aller strahlenden Pracht, welche die Erde zu bieten hat, nachzogen. Als das lang erwartete Bild endlich fertig und im Künstlerhaus ausgestellt ward, sahen es in 5 Tagen 40,000 Menschen oder suchten es wenigstens zu sehen, denn man mußte stundenlang Queue machen, um nur zu demselben zu gelangen. Es erregte einen förmlichen Aufruhr, und wochenlang sprach man kaum von Anderem. — Auf der Pariser Weltausstellung war die Wirkung geringer, weil es dort ungünstig — in einem viel zu kleinen Saal — hieng. Nichtsdestoweniger ward die österreichische Exposition jedenfalls vollständiger von dem Werke beherrscht, als die irgend eines zweiten Staates von Anderen. Ja, man durfte sagen, die ganze Ausstellung, denn in der That stund kein Bild auf derselben so ganz exceptionell da, trug so alle Zeichen des Genie's, der reinsten Inspiration, wie dieser Einzug.

Der blutjunge Kaiser in silbernem Harnisch mit reichem Ueberwurf reitet eben in eine auf beiden Seiten noch durch Tribünen und Freitreppen verengerte Straße der Stadt ein, ihm voraus und zur Seite ein Trupp prächtig martialischer Landsknechte, unmittelbar vor ihm aber einige der schönsten

Jungfrauen der Stadt in sehr knapp zugemessenen, überdieß vollkommen durchsichtigen Gazegewändern, Geschenke der Stadt tragend. Vor ihnen ein herrlich erfundenes, blumenstreuendes Mädchen. Karl selber nimmt die Huldigungen, welche besonders die Frauen dem eleganten jungen Mann begeistert entgegenbringen, mit einem gewissen naiven Vergnügen an, das ihm sehr wohl steht. Neben ihm sehen wir dann noch etwas weiter zurück den Erzbischof von Arras, Cardinal Granvella, spanische und flandrische Edelleute, alle zu Pferd, unmittelbar hinter dem Kaiser die prächtig lebendige Gestalt eines alten Bannerherrn und Edlen, der die Reichsfahne trägt, nach ihm schließen wieder Landsknechte den Zug, dessen Länge man vollkommen ahnt und dessen dicht gedrängte Pracht in der von oben bis unten mit Menschen gefüllten Gasse doppelt blendend wirkt. An der mit schönen Frauen besetzten Tribüne links lehnt Dürer, aus dessen Tagebuch Makart den Stoff zu seinem Bild entnommen, vor ihm dem Kaiser zujubelnde Gruppen, ganz vorn ein reicher Jude mit Frau und Kind. Rechts vom Kaiser wieder ein ritterlicher Standartenträger hoch zu Roß, der mit den Frauen auf der Freitreppe nebenan schäkert, über dieser noch die Fenster eines großen, wiederum mit Mädchen der Bürgerklasse gefüllten Hauses, worunter besonders ein hübsches, mit einem der Landsknechte kokettirendes Dienstmädchen auffällt. Der Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Costüme, Pferderüstungen, des Schmucks aller Art ist geradezu unermeßlich. Es ist ein solches Meer von sinnbethörendem Glanz, daß uns dadurch der berauschende Jubel einer solchen Festlichkeit vollkommen nahe gebracht wird. Um so mehr, als — und dies ist sein Hauptvorzug vor allen Lebenden und Todten seit Rubens — Makart dieses Alles

vollkommen aus dem Aermel geschüttelt zu haben scheint, es uns als ganz selbstverständlich betrachten macht, man nie die Empfindung bekommt, daß er die schönen Dinge da mühsam erst habe zusammen suchen müssen.

Diese vollständige Freiheit war es, die natürlich auch dem Beschauer sofort dasselbe erquickliche Gefühl mittheilte. Alle anderen Werke erschienen neben ihm gemacht, die seinigen allein geboren, fertig wie Minerva aus Jupiters Haupt entsprungen. Und dabei voller Schönheit im Einzelnen wie im Ganzen. Gleich die viel angefochtenen unverhüllten Jungfrauen, übrigens historisch und ganz dem Geschmack dieses üppigen Jahrhunderts entsprechend, sind überaus reizend naiv gedacht, von der gezierten Absichtlichkeit, die alle derartigen Produktionen der Franzosen so widerwärtig herausfordernd macht, ist keine Spur; sie erscheinen vielmehr so unbefangen, wie Aehnliches nur bei der Antike oder Rubens auftreten kann, daß es einem vorkommt, als müßte es so sein. Und dann gemalt! Obwohl ich eben wieder alle Bilder Delacroix's gesehen, unzweifelhaft des größten Coloristen der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, so hält ihm Makart vollkommen die Waage: malt jener die Carnation noch schöner, die bei Makart oft etwas an Pergament oder Elfenbein erinnert, so ist dieser Delacroix in den Gewändern eher sogar noch überlegen und wird nie barok wie er, hat überhaupt weit mehr eigentlichen Schönheitssinn.

Ueberdies ist er naiv, wie ein großer Künstler es nur sein kann. Das entspricht nun ganz dem leichtblütigen, unverwüstlich heiteren, genußlustigen und allerdings oft oberflächlichen Charakter seiner Landsleute mit dem warmen Herzen und der schnellen Zunge. Diesmal war ein nicht geringer

zu benützen verstanden. Ja, merkwürdigerweise ist ihm Berlin sogar darin zuvorgekommen, da es doch die Caterina Cornaro für sich erworben, wie wir gesehen, während man in Wien Karl V., der einen mächtigen Fortschritt gegen jene zeigte, aus den läppischsten Gründen nicht für das Belvedere ankaufte. Daß man ihn statt dessen zum Professor an derselben Akademie machte, die ihn einst fortgejagt, ist keine Entschädigung, denn sicherlich taugt Makart zu allem eher als zum Lehrer.

Immer ist es schon ein großer Gewinn, daß auf der Pariser Ausstellung das Verhältniß der Makart'schen Produktion zu der aller anderen Historienmaler der heutigen Welt endgültig festgestellt wurde. Wurde doch jedenfalls bewiesen, daß, wenn er in Bezug auf Seele, Tiefe der Gedanken, Gemüth, Leidenschaft, geschweige denn Erhabenheit der Betrachtung hinter vielen zurücksteht, er dagegen an Reichthum der Phantasie, Originalität, gestaltenbildender Kraft, coloristischer Begabung, vor allem aber an Schönheitszauber ihnen allen überlegen ist.

Aber was soll uns denn das helfen, wenn man noch so vortrefflich spricht, aber nichts Bedeutendes zu sagen hat? Singt, bitte ich zu setzen, fragt aber Jemand, wenn die Nachtigall schlägt, was sie für einen Text unterlege? Nirgends mehr als für Makart's Kunst paßt das Göthe'sche: „Wenn die Rose selbst sich schmückt, schmückt sie auch den Garten." Die deutsche Malerei war bis jetzt nicht so reich an Schönheit, als daß ihr nicht ein solcher Ueberfluß derselben gar sehr zu Gesicht stünde, wie er ihn zu bieten hat.

Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei in Nördlin